Die Schule
der
Mahlerey,
von
M. Christian Friedrich Prange.

Mit zwey illuminirten Kupfertafeln.

Nebst einem Anhang
von
der Kunst in drey Stunden ein Mahler zu werden,
und
die Werke der berühmtesten Meister in Farben
zu setzen,
ohne die Zeichnungskunst erlernt zu haben.
Aus dem Französischen übersetzt.
Zwote Ausgabe.

EIGENTUM DER STADT
SBURG

Halle,
bey Johann Christian Hendel
1782.

Vorrede.

Gegenwärtigen Unterricht in der Mahlerey, welchen ich zum Nutzen derer, die seit einigen Jahren sich meines Unterrichts bedienet, verfertiget habe, mache ich besonders in der Absicht öffentlich bekannt, um die Farben, ihre Vermischung und Anwendung deutlicher und genauer zu bestimmen, als bisher geschehen ist. Durch die gute Aufnahme meines in eben diesem Jahr herausgekommenen Farbenlexicon, wurde ich aufgemuntert, einen Abriß davon im Kleinen zu machen. Es bleibt aber allezeit noch ein wesentlicher Unterschied zwischen diesem und dem grössern Werk, so daß gegenwärtiges Büchlein auch nicht einmahl als der

geringste Auszug aus dem Farbenlexicon betrachtet werden kann. Von dem Ursprung und Eigenschaften aller nur möglichen Farben, so wie sie jeder Künstler und Handwerker gebraucht, ihrer verschiedenen Anwendung auf so unzählige Materialien, ihren Vermischungen und Abstuffungen, welche sich auf 4608 belaufen, und alle mit dem Pinsel aufgetragen sind, läßt sich nicht in einigen Bogen deutlichen Unterricht geben. Daher muste ich mich hier nur blos auf die Schüler der Mahlerey einschränken, und ich habe daher weiter nichts aus dem Farbenlexicon entlehnt als diejenigen 213 Farbenmischungen, welche ich auf beygefügte Tafeln auftragen lassen. Ich zweifle nicht, daß einem Anfänger in der Mahlerey diese Kenntniß, welche ihn auf die Colorirung der Gegenstände leitet, sehr nützlich seyn wird. Der Lehrer selbst und viele andre Liebhaber der Farben werden dadurch Gelegenheit haben, sich deutlicher von Farben auszudrücken, und im Stande seyn dieselben nachzumachen.

Was den Anhang betrift, von der Kunst in drey Stunden ein Mahler zu werden, so erschien davon schon im Jahr 1779 eine Uebersetzung aus dem Französischen. Das Original hatte den Titul: L'art de devenir peintre en trois heures. à Paris 1750. und war durch die Neugierde des Publikums eben so selten geworden, als es beynahe anjetzt die Uebersetzung ist. Es läßt sich daraus nicht ohne Grund

schlies-

schliessen, daß die Anzahl der Liebhaber zur Mahlerey in unsern jetzigen Zeitalter sehr groß seyn müsse, besonders wenn man eine Kunst in so kurzer Zeit mit Verabsäumung der Grundwissenschaft erlernen kann. --- Denn daß die Zeichnung bey allen Künsten und Handwerken, bey der Mahlerey aber besonders eine Hauptsache sey, dieses ist bekannt genug. Ein Gemählde ohne Zeichnung läßt sich nicht gedenken, und um deßwillen muß ein jeder, der sich auf die Mahlerey legen will, durch Fleiß und lange Uebung eine Fertigkeit im Zeichnen erlangt haben. Ich will nicht einmal von dem sagen, was erfordert wird, um ein Meister in der Kunst zu seyn, welcher den Titel eines Mahlers mit Recht und Ehrerbietung verdient. Denn hierzu wird noch mehr als Uebung im Zeichnen erfordert.

Es war also nicht zu verwundern, daß eine Schrift, welche uns eine so vortrefliche Kunst in wenig Stunden lehren will, das Publikum sehr aufmerksam machen und seine Neugierde reizen mußte, ob ich gleich nicht an den Einsichten der mehresten Leser zweifle, welche diese Anweisung im eigentlichen Verstande genommen, für etwas unmögliches und widersprechendes gehalten haben. Allein es giebt viele Wahrheiten in der Welt, die, so widersprechend sie auch scheinen, unter gewissen Umständen oder hypothetisch, gegründet sind. Und eben so verhält es sich auch mit dieser Kunst in drey Stun-

den

den ein Mahler zu werden. Man lernet nemlich aus diesem Büchlein eine besondere Art Glasmahlerey, wovon ein Kupferstich in schwarzer Kunst, die Zeichnung und Ausschattirung hergiebt, und da die Handgriffe und Vortheile dieser Mahlerey so wenig sind, daß man einen in 3 Stunden davon unterrichten kann, so verdient diese leichte und unterhaltende Manier besonders zum Nutzen und Vergnügen der Frauenzimmer näher bekannt zu werden.

Das Original ist eigentlich in drey Gesprächen abgefaßt. Weil aber das erste Gespräch dasjenige gar nicht enthält, was einen unmittelbaren Unterricht in dieser Kunst geben kann, und dasjenige, was darinn gesagt wird unvollständig und fehlerhaft ist, so habe ich es bey dieser zweyten Ausgabe ganz weggelassen, und nur die beyden letztern Gespräche in einem Anhang beygefügt. Ich schmeichle mir also, daß ich nunmehro durch die vorhergehenden Abhandlungen, welche unter dem Titul, die Schule der Mahlerey begriffen sind, diesen Anhang gemeinnütziger und lehrreicher werde gemacht haben. Geschrieben zu Halle, den 11. August. a. 1782.

Inhalt.

Einleitung in die Mahlerey überhaupt.

Seite 1

Erklärung der vornehmsten Kunstwörter in der Mahlerey. 2-16

I. Abschnitt.

Die Geschichte der Mahlerey. 16-23
Florentinische Schule. 23-27
Römische Schule. 27-28
Venetianische Schule. 28-29
Lombardische Schule. 29-30
Deutsche Schule. 30-32
Holländische Schule. 32-33
Niederländische Schule. 33-34
Französische Schule. 34-35
Künstler aus dem jetzigen Jahrhundert. 35

Oeffentliche Anstalten zum Nutzen der Mahlerey.

A. Akademien. 35;36
B. Galerien und Cabinette. 36,37

II. Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der Mahlerey.

I. Die encaustische Mahlerey. 37-38
II. Mosaische Mahlerey. 39-42

III. Fres-

Inhalt.

III. Freskomahlerey. Seite 42 - 44
IV. Email- und Porcellanmahlerey 44 - 50
V. Glasmahlerey. 50 - 59
VI. Pastelmahlerey. 59 - 60
VII. Die Mahlerey mit Oelfarben 60 - 62
VIII. Die Mahlerey mit Wasserfarben. 62 - 63

III. Abschnitt.

Von den Farben und ihrer Anwendung. 64 - 74
Von den Graden und Verwandschaften der Farben 74 - 76

Erklärung der beygefügten Farbentafeln nach ihren Verhältnissen und Bestandtheilen.

I. Tafel. Seite 76 — 81
II. Tafel. 81 — 87

Die Mahlerey einzelner Gegenstände der Natur und Kunst.

I. Von den Blumen.

Rose. Seite 88
Tulipanen. 89 — 91
Nelken. 92
Hyacinten. 92
Schlüsselblühmchen. 93
Ranunkeln. 93
Lilien. 94
Tuberrose. 94
Narcissen. 94
Anemonen. 95

II. Von den Früchten.

Aepfel. 96
Birnen. 96
Kirschen. 97
Maulbeeren. 97
Erdbeeren. 97
Weintrauben. 98

Pfirschen

Inhalt.

Pfirschen und Aprikosen. Seite 98
Weiße und blaue Pflaumen. 98
Welsche Nüsse. 98
Pommeranzen. 99
Erdfrüchte. 99
Der weiße und rothe Kohl. 99
Gelbe Wurzeln oder Mohrrüben. 99
Gurken. 100
Kürbiß. 100
Rüben. 100

Von der Mahlerey der Metalle 101
Von der Mahlerey der Gebäude. 102
Von der Landschaftsmahlerey. 102 – 104
Von den Thieren. 104

Pferde. 104
Schaafe. 105
Schweine. 105
Bär. 106
Leopard. 106
Wolf. 106
Esel. 106
Elephant. 106
Katze. 107
Affen. 107
Einhorn. 107
Hirsch. 108
Haasen und Kaninchen.

Von den Vögeln.

Adler. 108
Greif. 109
Falken. 109
Truthahn. 109
Schwan. 109
Straus und Gans 110
Enten. 110
Fasan. 110
Storch. 110

Von den Fischen. 111
Von der menschlichen Fleischfarbe. 111 – 116

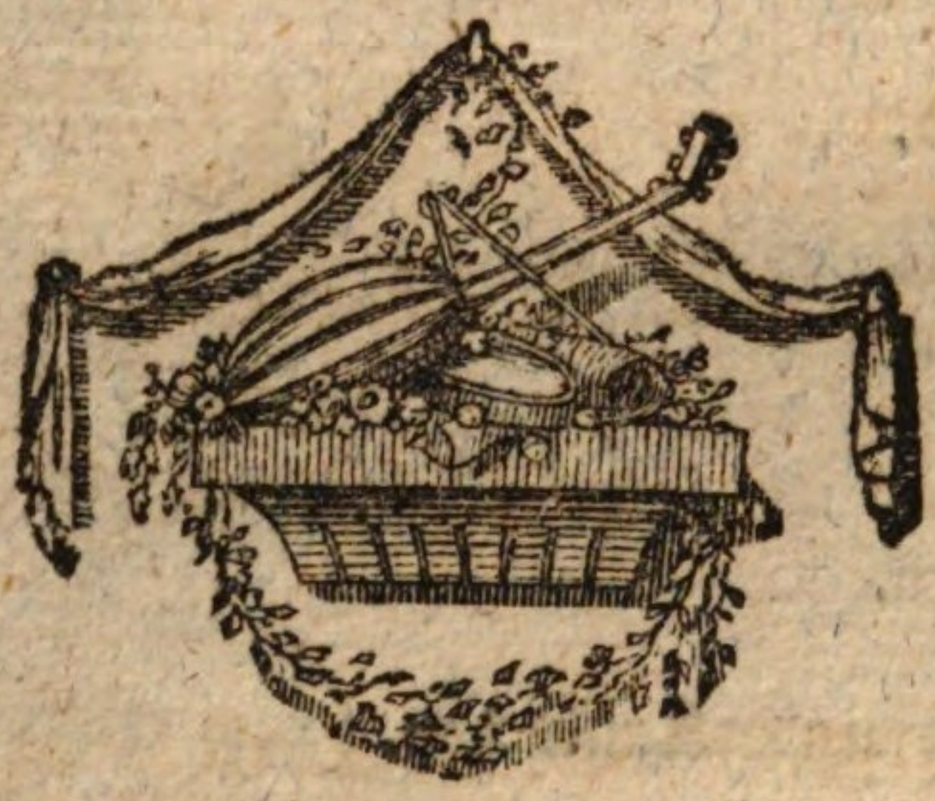
An-

Anhang.

Die Kunst in drey Stunden ein Mahler zu werden. Seite 117

Enleitung. 119-120

Gespräch zwischen einem Mahler Vispre und einer Marquisin. 121-148



Ein-

Einleitung
in die Mahlerey überhaupt.

Die Mahlerey ist diejenige Kunst, eine Sache durch Zeichnung und Farben so ähnlich vorzustellen, als wenn sie lebhaft dastünde. Wie alle übrige Wissenschaften und schöne Künste ist sie angenehm, nützlich und unentbehrlich, unser Endzweck erlaubt es aber nicht, alle diese Vortheile hier zu zergliedern. Man lese andre Bücher davon nach, wovon wir in der Folge die vornehmsten anführen werden.

Diese Kunst begreift folgende Theile in sich: 1) die Erfindung, 2) die Eintheilung, 3) die Mischung der Farben.

Die **Erfindung** ist derjenige Theil, welcher nie durch Regeln erlernt werden kann, sondern von einer glücklichen Geburt ihren Ursprung nimmt. Durch Lesung guter Bücher und durch Betrachtung schöner Gemählde und Bildhauerarbeiten wird sie immer mehr und mehr verbessert. Die Erfindung bestehet hauptsächlich in der Wahl derer Dinge, welche in ein Gemählde sollen zusammengesetzet und vorgestellet werden.

Die **Eintheilung** ist die Stellung der Austheilung eines Gemähldes, und begreift nachstehende Punkte in sich: 1) die Austheilung der Objecte 2) die Dinge, die eine Gleichheit mit einander haben, 3) die Wahl der Stellung. 4) Die verschiedne Stellung 5) den Entwurf der Kleidung, 6) die Wirkung solcher Dinge zusammengenommen.

Die **Mischung der Farben** erfordert eine Wissenschaft die Farben zusammenzusetzen, ihre Verwandschaft unter einander richtig einzusehen, und ihnen eine solche Lage zu geben, daß dadurch der zu mahlende Gegenstand deutlich, natürlich und lebhaft vorgestellet werde.

Erklärung der vornehmsten Kunstwörter in der Mahlerey.

Man ist in Erklärungen selten glücklich; und doch muß man sie machen, um deutlich zu werden. Ich werde die nothwendigsten wählen, weil die mehresten willkührlich sind.

Abgeschmackt nennt man dasjenige, was nicht mit Geschmack, Wahrscheinlichkeit und Leichtigkeit behandelt ist. Die Italiener beschuldigen die Franzosen mit einem abgeschmackten Nationalgeschmack und sagen: daß sie nichts als Monsieur mahlten.

Abgestorbne Farben (couleurs mortes) sind, die ihre Frischheit verlohren haben.

Aengstlich nennt man Stücke, in denen die Hauptsache schlecht ausgedrückt ist, und die durch viele Nebenkleinigkeiten hat verschönert werden sollen.

Akademien sind insgemein nackende oder auch wohl bekleidete Personen, welche nach dem Leben auf der Akademie gezeichnet werden. Es wird dem Modelle eine besondre Stellung gegeben, nämlich liegend, stehend, oder auch, als wenn sie etwas zögen, stiessen, umrissen, wegwürfen u. s. w. Auch die Stellungen, welche die Leidenschaften erklären, werden gleichfals gemacht, z. E. Liebe, Abscheu, Verlangen, Troz, Ernsthaftigkeit u. a. m. Die Figuren werden alsdenn so bekleidet, daß man das Nackende immer errathen kann.

Auf Akademien zeichnet man bey einer Lampe, etwa von 20 bis 30 Dachtröhren, die in einem Kreise auf einander folgen, so wie der Juden ihre sogenannte Sabbathslampe. Sie wirft ihren Schein auf ein polirtes Concavblech, und dieses den Widerschein auf das Modell. Diese Lampe wird so hoch gehangen, daß die Länge des Pflasterschattens mit der Länge des Modells ohngefähr einerley ist. Wenn Stellungen gemacht werden sollen, wobey die Person das Gleichgewicht verliert, so werden die Glieder entweder mit Stäben unterstützet, oder mit Strikken von obenher schwebend erhalten. Die auf dem Pflaster ruhende Theile werden mit Polstern unterlegt. Gemeiniglich erhebt man das Modell einen Fuß hoch von der Erde. Auf der hintern Seite wird ein weisses Tuch ausgebreitet, damit es besser abstehe. Die Glieder, welche in der Stellung am meisten angestrenget werden, werden zuerst gezeichnet, weil sie bald zu zittern anfangen.

Das Modell macht den Mittelpunkt aus, und in der Weite von 10 Fuß fangen die ersten Bäncke an, worauf die übrigen stufenweise folgen. Sobald der Pro-

fessor die Umrisse corrigirt oder nachgesehen, folgt das Schattiren. Bey dem Hauptschatten wird der Anfang gemacht, darauf folget der Halbschatten, und dann das höchste Licht. Das Tageslicht muß nur von einer Seite einfallen, wo die Sonne nicht unmittelbar auffält.

Allegorien sind zusammengesetzte oder erdachte Gegenstände, die zwar die Sache selbst nicht ausmachen, aus welchen sie aber doch errathen werden kann.

Anbetung (adoration) heissen Stücke, welche die Weisen aus Morgenlande zu den Füßen des Christkindleins vorstellen; daher die Anbetung des Rubens, des Jouvenet u. s. w.

Antiken sind alle Werke der Kunst, welche von den Griechen und Römern gemacht worden sind, von den Zeiten Alexanders des Grossen an, bis etwa 360 Jahr nach Christi Geburt.

Antipathie (Contrarieté) sagt man: wenn zwo Farben so gemischt sind, daß sie dem Auge mißfallen.

Arabesken (Arabesques, Moresques) Laubwerck, welches unnatürlich ist, und von der Phantasie des Künstlers abhängt. Die Figuren dieser Art nennt man auch wol Grotesken.

Auftragen heißt die ersten Farben auftragen, oder das sogenannte Gründen.

Ausdruck (Expression), ist die natürliche Vorstellung eines Körpers, der von einer Leidenschaft beherrscht wird. Die vornehmsten Leidenschaften des Ausdrucks sind die Richtigkeit, die Wahrheit, das Natürliche, die Lebhaftigkeit und die Feinheit.

Auslöschen oder dämpfen (affaiblir) ist, wenn man eine helle Farbe, vermittelst einen andern schwächet.

Ausmahlen heißt ins Feine mahlen.

Barbarisch, auch **Gothisch**, sind abgeschmackte und unedle Figuren, die von den Antiken abweichen.

Barock (baroque) das Unnatürliche in der Zeichnung und dem Geschmack, z. E. wenns schief und krumm ist, und dennoch gerade und angenehm seyn sollte.

Bas-relief (bas-relief) halberhabne Figuren.

Baumschlag ist die Kunst des Mahlers, die Blätter an den Bäumen oder vorzüglich gute Baumparthien auszudrücken.

Beleuchten (eclairer) die Lichter in einem Gemählde anordnen.

Beschmauchen (Enfumer) ist, wenn ein Gemählde durch die Länge der Zeit schwarz geworden ist. Die Bilderhändler lassen neue Gemählde oft beschmauchen, um ihnen in kurzer Zeit das Alter beyzubringen.

Ein **Bild** en fronte ist ein Bild vorwärts, wo man das ganze Gesicht sieht; dieses ist ähnlicher, aber auch schwerer.

Ein **Bild** in Profil, ist ein Bild von der Seite.

Blendte (Niche) eine Vertiefung in einer Mauer, worinn man eine Statue oder Gruppe stellet.

Ein **Blick**, ist die Masse Licht, die der Künstler auf seine Hauptfiguren angebracht hat.

Blicke (réhauts) nennt man den Theil eines Körpers, welcher gerade dem Lichte entgegen stehet.

Blicken und **Drücken**, oder piquiren und drücken (rehausser), die Lichter heller und die Schatten dunkler machen.

Bruststücke (buste), so nennet man Bildhauerarbeiten, die den Kopf, die Schultern und die Brust darstellen.

Bombachaden nennt man diejenigen Gemählde, welche niederträchtige und unedle Figuren vorstellen.

Bossen (sculpture de guelleux) sind Larven und Frazzengesichter von Stein u. s. w. welche zur Zierde an Wasserröhren gebraucht werden.

Camayeu ein Gemählde, welches mit einer Farbe, auf einem Grunde von einer andern Farbe gemahlt ist.

Carnation ist die Kunst, das Fleisch zu mahlen.

Carricaturen sind auf deutsch: Fratzen oder Verzerrungen, die der Mahler übertrieben vorstellt.

Cartusche eine Einfassung von Laubwerk, worinn etwas geschrieben oder gemahlt werden soll.

Carton ist dasjenige, was man sonst Muster nennt. Man sticht sie entweder mit der Nadel durch und überfährt sie mit der Pausche; oder man drückt sie vermittelst einer Staubfarbe ab.

Character das Eigenthümliche eines jeden Gegenstandes.

Cherubin, ein Kinderkopf mit zweyen Flügeln.

Chromatick (Chromatique), ist eben dasjenige, was man gewöhnlich Colorit nennet.

Clair obscur, man versteht darunter eine geschickte Vertheilung des Lichts und Schattens.

Colorit oder Farbengebung ist die Kunst des Mahlers, nicht nur die Farben zu mischen, sondern sie auch mit Wahl und Würkung aufzutragen.

Compagnon oder Pendant zwo Gemählde von einer Grösse, und beynahe von einerley Inhalt.

Contour oder Umriß ist die Umschreibung einer Figur.

Contrast ist die Abwechselung des Ganzen und der Theile durch ein angenehmes gefälliges Wesen, es sey in der Figur oder in der Farbe. So machen z. E. die drey Grazien einen Contrast. Die Farben contrastiren, wenn sie so abwechseln, daß die eine von der andern mehr Schönheit erhält. Ein blaues Gewand mit graßgrünen

Bän-

Bändern und zinnoberrothen Unterkleidern, macht eben nicht den feinsten Contraſt.

Cordon (cordon de ſculpture), Kränze aus Ketten von Blumen, oder Laubwerk, Lorbeeren, oder Bändern. Sie ſind eine Verzierung der Bildhauer, welche ſie oben an den Simmeswerken der Zimmer gemeiniglich anbringen.

Coſtüme iſt das Uebliche in der Mahlerey, oder die Kunſt, die Sitten, Gebräuche, Kleidungen, Moden ꝛc. der verſchiedenen Nationen und Zeitalter vorzuſtellen.

Deckenſtück (Platfond) ſind Mahlereyen, welche das Anſehen haben, als ſähe man ſie von unten an.

Dekoration, Nebenverzierungen.

Deviſe eine Zierde, welche aus Figuren und Worten beſtehet.

Drapperie iſt der Faltenwurf in den Gewänden. Ueberhaupt giebt man dieſen Namen allen Arten von Kleidern, womit die Mahler und Bildhauer ihre Figuren bekleiden. Es iſt eine groſſe Kunſt eine Figur geſchickt zu bekleiden. Der Künſtler muß nicht allein durch die Brechung der Falten, die Arten von Zeuge lebhaft andeuten, ſondern auch durch eine gute Drappirung die Proportion und Stellung der darunter verborgenen Glieder ausdrücken können. Bloß durch einen geſchickten und glücklichen Faltenwurf war es dem Parhaſius möglich, den Zeuxis durch den gemahlden Vorhang zu betriegen.

Erleuchtung (Illumination, Transparent), ſind Figuren, die zu Dekorations gebraucht und auf durchſichtige Sachen gemahlt werden: z. E. auf Glas, Leinwand oder Papier. Die letztern beyde werden in Oel getränket und beym Gebrauch ſtellt man Lichter hinter ſie.

Falsches Licht ist, wenn ein Gemählde seine Schattenseite dem natürlichen Lichte, welches z. E. ins Zimmer fällt, entgegen kehret.

Fett (gras) sagt man, wenn die Farben reichlich aufgetragen sind.

Figur, in der Mahlerey schrenkt man diese Bedeutung auf Thiere und Menschen ein. In der Zeichenkunst heissen alle Linien, welche einen Raum einschliessen, eine Figur.

Fracas nennen die Mahler das Getümmel auf dem Schlachtfelde.

Füllhorn ein in Schraubengängen gewundenes Horn, aus dessen weiter Oefnung gemeiniglich Früchte, Blumen, Edelsteine, Münzen, und andere Merkmale des Ueberflusses hervorzusteigen scheinen. Sie werden als ein allegorisches Attribut angebracht.

Galerie, eine Art eines Pallastes, welcher mit Schildereyen, Bildhauerarbeit, Bronzen und Vasen ausgeziert ist. Die bekannten sind die Gallerien von Luxemburg, von Versailles, von Palais Royal, zu Salzthal, Dreßden, Düsseldorf u. a. m.

Ganze Tinte, eine nicht gebrochene Farbe.

Gebrochene Farbe, wenn eine Farbe mit einer andern vermischt worden.

Gedankenzeichnungen oder schlechthin **Gedanken**, sind die ersten Züge oder Umrisse eines Gegenstandes, welche das Feuer der Einbildungskraft des Künstlers erzeuget. Er ahmt hier die Natur nach, nicht aus der Stelle, wo sie ihm in die Augen fällt, sondern so, wie sie seine Begeisterung hervorbringt. Flüchtige Punkte, abgesetzte Züge, besondere Ausdrücke, welche die schnellen Gedanken fortstossen, sieht man sich hier mit einander verbinden. Nichts ist angenehmer, als wenn Kenner von Kennern solche Gedanken sehen: da diese hingegen von

Un-

Unwissenden für nichtsbedeutende Striche und elende Einfälle gehalten werden.

Gegenschraffirung, heissen die Züge, welche durch andre hinweggehen.

Geleckt, ist ein Gemählde, wenn die Farben mit allzuvieler und übertriebner Sorgfalt vertrieben sind.

Gemählde (tableau), ausgemahlte Gegenstände nennet man so, Man unterscheidet die Gemählde in **große** und **Staffeley**-Gemählde. Zu den erstern rechnet man diejenigen, deren eine Seite über 5 Fuß hält; und zu den zweyten die, welche unter dieses Maaß halten. Man nennet auch die Stücke, welche ihre schmale Seite zur Grundlinie haben, Hohestücke (Piece en hauteur) zum Unterschied derer, welche ihre lange Seite zur Grundlinie haben (Piece en travers).

Glasur, ein Ueberzug von Farbe, wodurch man die erste aufgetragene noch sehen kann.

Grau in Grau (camayeux, grisaille, monochramma-ta) sind Gemählde von einerley Farbe.

Grazie ist der Reiz, der sich über das ganze Gemählde verbreitet.

Grundiren heißt die Leinwand auf der man mahlen will, mit rother oder auch mit graulichter Farbe überstreichen.

Gruppe, ist eine Sammlung von Figuren.

Grotesque sind ganz seltsame ausser der Natur findbare Mahlereyen, oder vielmehr Werke einer schwelgenden Einbildungskraft.

Haltung, das **Helldunkle** oder die Haltung in der Mahlerey, ist die Kunst Lichter und Schatten zu vertheilen, oder auch die **Erhabenheit** durch Schatten und Licht kräftig auszudrücken, oder mit einem Wort, eine Sache in ihrer Nähe und Entfernung gehörig vorzustellen. Licht

und

und Schatten ist es, was unsern Augen den angenehmsten Betrug spielt, eine Fläche für erhaben, tief oder rund zu halten.

Illuminiren (eluminer), Wasserfarben auf einen Kupferstich tragen.

Impastiren (empater), die Farbe ohne Verschmelzung dick und fett auftragen.

Incarnat, ist das Wangenroth.

Kolossalisch, riesenförmig (Colossale), eine Figur wird also genennet, welche grösser und höher vorgestellet ist, als sie in der Natur selbst ist.

Kopieren. Aus freyer Hand kopieren, ist der beste Weg glücklich fortzukommen. Inzwischen findet man Instrumente, mit welchen man mechanisch abkopiren kann, die aber selten einfach genug sind. Vor der Glasscheibe oder am Fenster kopiert man ziemlich genau, aber nur durchsichtige Stücke. Die bey mathematischen Rissen erforderliche Genauigkeit macht den Gebrauch des dreybeinigten Zirkels nothwendig. Sonst gebraucht man noch das sogenannte durchsichtige feine Pappier, welches von Seide gemacht ist; auch geöltes Papier oder Schweinsblasen; ingleichen bedient man sich eines mit kolorirten Staube z. E. Kohlenstaub, geschabten Röthel u. s. w. bestrichenen Papiers. Einige brauchen auch den Flor.

Wenn man die Natur kopieren will, so geschieht es entweder aus freyer Hand nach den Regeln der Perspektiv, oder vermittelst der Camera obscura, oder durch ein sehr einfaches Instrument, welches man **Transparente** nennt.

Licht und Schatten, oder das Helldunkle ist die große Kunst, das Licht weislich zu vertheilen, und den Schatten gehörig anzubringen, so daß die Figuren aus der Fläche gehoben werden.

Lokal-

Lokalfarbe nennt man die eigenthümliche Farbe, welche ein Gegenstand allezeit behält.

Manier ist die Art und Weise, wie der Künstler eine Zeichnung oder Gemählde in den besondern Merkmalen behandelt. Hierdurch unterscheiden sich alle Zeichner und Mahler ohne Unterschied, so wie z. E. ein Schreibmeister sich von dem andern unterscheidet. Alle Menschen sind in der Führung ihrer Feder, und alle Mahler in der Führung ihres Stifts und Pinsels verschieden. Wenn zwey Menschen nicht ein A oder B ganz ähnlich machen können, so werden sie sich noch weniger in der Manier oder Zeichnung eines Fingers oder einer ganzen Hand gleich seyn. Wie man also die Hand eines Schreibers, wenn man sie öfters gesehen hat, beym ersten Anblick wieder erkennet, eben so kann man auch die Manier eines Künstlers kennen.

Eckicht, rund, schlangenförmig, steif, hart, sind die Wörter, womit die verschiedenen Arten zu zeichnen benannt werden. Die Manier **eckicht** zu zeichnen, ist die leichteste und gewisseste. Ob sie aber die vollkommenste sey, will ich nicht entscheiden; um einem Preißler nicht zu nahe zu treten. Inzwischen ist dieselbe Anfängern, um ihrer Faßlichkeit willen, vorzüglich rathsam. Die **runde** Zeichnung ist ungemein reitzend und dem Auge schmeichelnd, wenn man voraussetzt, daß die Gegenstände natürlich und nicht geschwollen rundiert werden. Die **schlangenförmige**, mit beyden erstern vereinigt, ist die beste, angenehmste und der Natur angemessenste. Nirgend findet man sie in ihren vollen Glanz, als in den Arbeiten des Michael **Angelo** und dem berühmten **Lavocon**. Es lassen sich keine Regeln geben, diese ungemeine Manier im Zeichnen zu erreichen. Genie, und zwar das vortreflichste, beständiger Umgang mit den Schönheiten der Natur, und unverdrossener Fleiß in denenjenigen Theilen, die zum Mechanismus der Hand gehören, werden gefordert.

Masse ist eine gleichförmige Ausstreuung des Lichts oder Schattens über mehrere Partien zusammengenommen. Man kann einem Gemählde einen ungemeinen Reiz, eine überaus besondere Erhebung durch die Schatten oder Lichtmassen geben, wenn man z. E. ganze Partien in eine Schattenmasse, oder auch andere in eine Lichtmasse setzet, so hebt sich die eine durch die andere, so, daß man diese der andern wegen nur schön nennen kann.

Partien sind gewisse zusammengenommene Theile in einem Gemählde.

Reflex oder **Wiederschein** in Mahlereyen wird angebracht, theils einen Gegenstand zu rundiren, oder, welches eben so viel ist, den von dem entgegengesetzten Object zurückprallenden Wiederschein nachzuahmen.

Ein **Retouchirpinsel**, ist derjenige Pinsel, womit der Mahler die letzte Hand ans Gemählde legt.

Ruhestellen sind die starken Schatten bey großen Lichtern.

Rokaille, zusammengesetztes Werk von Muscheln u. s. w.

Sanft, auch **weich** (doux, tendre) sagt man von den wohl verschmolzenen Farben, und worinn sich gar kein Pinseldruck befindet. Diese Stücke leiden kein allzunahes Gesicht, wie Migniaturstücke, noch ein allzu entferntes, wie große Stücke, in welchen nichts als ein Pinseldruck herschet, und deren Farben gar nicht vertrieben sind.

Schattirung (Nuance), heißt der beynahe unmerkliche Uebergang von einer hellern Farbe zu einer dunklern, oder von den hellen Theilen zu den Halbschatten, und von diesen zu den dunkelsten Schatten.

Schneidende Farben (Couleurs tranchantes) sind solche, welche gar nicht in einander verschmolzen sind, auch deren Folge nicht gehörig nach dem Helldunkeln beobachtet ist.

Schlagschatten nennt man den Hauptschatten einer Figur.

Schlangen- und Wellenlinien sind diejenigen mahlerischen Linien, die der Figur Leben und Schönheit mittheilen.

Schön (beau), nennet man alles dasjenige, welches unsre Empfindungen erhöhet, und Bewundrung in uns erreget.

Von Seiten der Natur nennet man sie schön, wenn man in ihr Vollkommenheiten und etwas seltenes wahrnimmt; von Seiten des Künstlers ist ein Werk schön, wenn die Wahl aus der schönen Natur genommen ist, oder auch nur, wenn die Natur getreu nachgeahmt worden, jedoch so, daß man nichts schlechtes noch gemeines an ihr bemerkt. Die fehlerhafte Natur (wodurch man gemeiniglich etwas unnatürliches verstehet oder auch nur einen Schein desselben) macht das Gegentheil des Schönen zugleich mit aus.

Schraffiren (hacher), heißt mit dem Stifte oder der Feder ein Stück schattiren, so, daß man die gemahlten Parallel und Kreuzzüge deutlich sehen kann.

Schraffirung (hachure), die kreuzweiß übereinander gehenden Züge, wodurch man den Schatten hervorbringt. Man unterscheidet eine **einfache** und **Kreutzschraffirung**. Die erste bestehet in krummen oder geraden Parallelzügen; die zwote findet statt, wenn sich diese Züge durchschneiden. Man braucht sie insgemein bey Vorstellungen der Steine und des Holzes.

Schwebend (flottand), sagt man von einem freyen und ungezwungenen Faltenwurf oder Gewande.

Senkrechte Linie, auch **Direcktionslinie**. Sie theilet einen Körper in zwey gleiche richtige Theile, und fällt allemahl in den Ruhepunkt desselben.

Skizze, ist der Entwurf zu einem Gemählde.

Skorzato oder **skorzirt**, racourci, ist die Verkürzung, oder die Kunst die Figuren und ihre Glieder in einem Gemählde, nicht in Proportion mit der Länge der übrigen Partien, sondern so vorzustellen, wie sie uns die Perspektiv sehen läßt. Diese Kunst die Figuren zu verkürzen, ist in allen Werken der Kunst, sonderlich in den Deckenstücken, äusserst nothwendig.

Staffiren (peupler) **bevölkern**, Personen auf einem Gemählde anbringen.

Steif, hart u. s. w. zeichnen, ist ein Vorwurf, den man den Zeiten eines **Albrecht Dürers** und überhaupt seinen Mitgenossen macht. Diese Fehler bestehen darinn: wenn der Künstler entweder aus Mangel der Kenntniß desjenigen, was man die Grazien nennt, der Natur, oder aus ängstlichem Zwang einer sklavischen Nachahmung seinem Bilde keinen Schwung zu geben weiß. Es siehet alsdenn aus wie ein Stück Holz, ein Götze, ein auf der Folter ausgedehnter Körper.

Studien nennt man die Theile des Ganzen, sie mögen entweder aus einzeln Figuren oder zusammengesetzten Gruppen bestehen. So bestehen z. E. Baumstudien aus Blättern, Zweigen und Aesten; Landschaftsstudien aus Häusern, Bäumen, Blumen, Tombeen, Terminis, Ruinen, Schiffen u. a. m. Studien von Menschen sind Augen, Nasen, Finger, Hände, Arme, Beine, Füße, Rümpfe, Köpfe ꝛc. Studien zu historischen Gemählden lernt man aus der Kenntniß der Leidenschaften, des Kostüme und der Mythologie. *)

Ter-

*) Herr Clerc hat sehr brauchbare Studien herausgegeben. Auch sind die von Herrn Herz sehr wohl tokkirt und fast nicht minder schön. Mehrere Anleitung findet man bey Leonhard da Vinci; Albert Dürer, du Fresnoi, Laireſſe und Preisler.

Symmetrie ist die Uebereinstimmung der Theile unter sich und dem Ganzen.

Terrasse, so nennt man bey Landschaften den Vorgrund. Wenn man auf dieser Terrasse etwas Großes und Deutliches anbringt, so zeigt sich der Hintergrund dadurch weiter entfernt.

Tinte (teinte) die zusammengesetzte Farbe, welche der natürlichen eines Gegenstandes gleicht.

Tinten, sind die Farbenhinwürfe, so wie sie mit der Pinselspitze aufgetragen werden. Man theilet sie in ganze und halbe Tinten ein.

Tokkirt (tappé), ein starker unverschmolzener Farbenauftrag, wobey ein jeder Pinseldruck eben die Würkung hat, als viele fleißige. Tokkirt nennt man auch eine Skizze, wenn sie frey und keck entworfen ist.

Treffen, heißt dem Bilde eine genaue Aenlichkeit mit dem Originale geben.

Trocken (sec), nennt man die Gemählde, welche zu wenig Halbschatten oder Mitteltinten haben.

Tuschen (laver), heißt eine Zeichnung mit der chinesischen Tusche oder mit bistre ausschattiren.

Uebergänge (passages) sind die unmerklichen Stellen, wo das Licht in den Schatten und eine Farbe in der andern erlöscht, so, daß sie nur eine einzige zu seyn scheinen.

Uebergattern (graticuler) ein Gemählde mit Vierecken überziehen, um es genau kopieren zu können.

Uebergehen und **retuschiren** ist einerley.

Uebliche (das Costume) ist das Historische, und gebräuchliche der verschiedenen Völker.

Vergrössern und **Verjüngen** heißt: wenn Figuren zwar ein ähnliches Verhältniß gegen einander behalten, die Gleichheit derselben hingegen völlig aufgehoben wird.

Das

Das Vergrössern oder Vergüngen geschieht durchs **Gatter**, indem man nach der Höhe und Länge des Originals Linien auf dasselbe ziehet, welches schon einen Geübtern erfordert. Sonst ist das gewöhnlichste und bequemste Instrument der **Storchschnabel**.

Verhältniß (proportion) sagt man von Gegenständen, deren Maaß beziehungsweise bestimmt werden kann.

Verwischen, verblasen sagt man von den Farben, wenn sie in einander verschmolzen oder verarbeitet werden, daß man ihre Grenzen nicht bemerkt.

I. Abschnitt.

Die Geschichte der Mahlerey.

Die Geschichte der Kunst überhaupt und auch besonders der Mahlerey ist von so weitläuftigem Umfange, daß wir hier nur den allgemeinen Begrif davon geben können. Aus größern Werken muß man sich daher Raths erholen, und wir zeigen zu dem Ende die vornehmsten Quellen an, so wohl in Ansehung der Geschichte der Künste, als auch des Theoretischen derselben. In Ansehung des theoretischen Theils oder der Regeln der Kunst müssen wir aber überhaupt die Anmerkung machen: daß wir bis jezt noch zu wenig ganz vollständige Anweisungen zur Mahlerey haben.

Des **Piles, Mengs** und schon der große **Albrecht Dürer** haben als Meister der Kunst davon geschrieben.

Hagedorn schrieb als Dilettant. Seine Betrachtungen über die Mahlerey sind oft sehr dunkel, und für Anfänger nicht brauchbar genug.

Pernety

Pernety gab ein Wörterbuch heraus, worinn die artistische Terminologie sehr gut erklärt ist.

d'Argenville gab das Leben der berühmtesten Mahler heraus, wovon die deutsche Uebersetzung, wegen den vielen Vermehrungen und Verbeßerungen, weit besser als das Original ist.

Sandrarts Akademie ist ein anschauender Unterricht von den Kunstwerken, wovon die vornehmsten in Kupfer gestochen sind. Die Originalausgabe dieses Buchs ist schwer zu bekommen. Volkmann hat es neu herausgegeben, wobey der Text zwar besser, die Kupfer aber schlechter sind.

Winkelmann's Geschichte der Kunst ist ein vortrefliches Werk, nur Schade daß seine Einbildungskraft in vielen Stellen überspannt ist. Genie, ausgebreitete Gelehrsamkeit, Enthusiasmus für die Kunst und Gelegenheit, alles Schöne und Grosse zu sehen, — dis war die Lage, in welcher Winkelmann schrieb.

Webb, Caylus, Heine und Scheyb haben zum Nutzen der Künstler sehr viel schönes geschrieben.

Im Hang zum Nachahmen liegt der Ursprung der schönen Künste. Man fieng nicht an zu mahlen sondern zu zeichnen, und diese Kunst verliehret sich im grauesten Alterthum. Es ist also vergebens, die Frage, wer der erste gewesen, der die Nachahmung als etwas künstliches festgesetzt habe, zu entscheiden. Aristoteles macht den Euchir und Theophrast den Polygnot zu Urhebern. Plinius erwähnt dreyer Erfinder, des Cheareina, des Gyges, und noch eines gewissen Corinthers. Eben dieser Plinius sagt auch von der Tochter des Töpfers Dibutates zu Corinth, sie habe um die Gegenwart ihres Geliebten in etwas zu erhalten, deßelben Profilumriß nach dem Schatten an die Wand gezeichnet, so wie noch heut zu Tage diese Galanterie durch das Silhouettiren fortgesetzt wird.

Der älteste Profanscribent **Homer**, welcher ohngefähr im Jahr der Welt 3200 lebte, beschreibt das palladium, den geäzten und demaskirten Schild des Achilles, die Tapetenstikkerey so, daß man aus seiner Beschreibung auf einen sehr hohen Grad der Kunst schliessen kann. **Aaron**, der noch früher als **Homer** lebte, konnte unmöglich das güldene Kalb gießen, wofern nicht die Form deßelben vorher gezeichnet wurde.

Unter den **Juden** *) und **Chaldäern** war die Mahleren in einem sehr elenden Zustande; denn selbst die Religion **) verhinderte bey den erstern ihre Aufnahme.

Die **Egyptier** hatten Mahler aber elende. Sie verstanden nicht einmal die Zeichnung und beobachteten in ihren Stellungen niemals die Wellenlinien.

Die **Hetrurier** schritten weiter als die Egyptier, blieben aber auch Kinder.

Die **Griechen** kamen und brachten Licht in diese Mitternacht; aber auch sie fiengen mit simplem Umriß (contour) an.

Artices war der erste, der die Gesichtszüge einigermassen ausdrükte.

Zimon gieng noch weiter, und brachte Bewegung in die Gliedmasen und Leben in die Stellung.

Auf die Zeichnung folgte das Colorit (**Farbengebung.**)

Die Mahlereyen der Griechen waren anfangs ganz monochromatisch (einfärbig.)

Pularchus erfand Gemählde mit mehr Farben, legte sie aber ohne Mischung und Abstuffung neben einander.

Später

*) Es ist aus der heiligen Schrift bekannt, daß sie alle Künstler aus Tyrus verschreiben mußten.

**) Du sollst dir kein Bild machen.

Später entdeckte man ἁρμονὴ (harmonie) oder das hell und dunkle.

Plinius bemerkt unter den, den Griechen bekannten Farben nur weis, schwarz, roth und gelb; unter den Herkulanischen Entdeckungen findet man aber auch Gemählde, worauf grün und blau, doch ohne Vermischung war. Sie mahlten mit Wasserfarben, Oelfarben kannten sie nicht.

Apelles, Zeuxis und Parrhasius sind die Götter unter den griechischen Mahlern. Das Alterthum macht uns einen feenhaften Begrif von der Geschicklichkeit dieser Künstler.

Zeuxis machte in der Kunst der Schattirung einen so grossen Schritt, daß ihn Kenner würdig achteten, mit Geschenken zu überhäufen. Er blieb aber bey allen Reichthümern, welche ihm von allen Seiten zuflossen, seiner Kunst und den Freunden getreu, unter welche er seine meisten Arbeiten verschenkte. Agrigent sandte ihm 5 der schönsten Jungfrauen zu; er setzte daraus nur eine einzige nakte Helena zusammen, die er als ein Muster zusammengesetzter Schönheiten rückwärts mahlte. Zeuxis und Parrhasius welche mit einander um den Vorzug stritten, entzweiten sich darüber und erwählten blos die Kunst zur Schiedsrichterin über sich. Zeuxis mahlte Weintrauben, welche die Vögel mit ihren Schnäbeln anfielen; Parrhasius hatte nichts als einen Vorhang auf ein Bret gemahlet, aber dieser Vorhang reizte selbst die Neugierde des Zeuxis, daß er ihn mit einer ungedultigen Hand aufziehen wollte, um das damit bedekte Preisgemählde beurtheilen zu können. Zeuxis hatte also nur Vögel, und der andre den großen Mahler hintergangen. Nach diesem künstlichen Zweykampfe entwarf Zeuxis einen Korb mit noch natürlichern Trauben, den ein Knabe trug. Die Vögel wurden lüstern gemacht, die Farben zu zerfleischen, ohne sich für den Knaben zu scheuen, welcher nicht einmal das Ansehen einer Strohpuppe gehabt haben

muß. Aristoteles mag also recht haben, wenn er den schlechten Ausdruck des Charakters an den Gemählden dieses Künstlers tadelt. Andre warfen ihm den bäurischen Umris seiner Gliedmasen vor. Er soll über ein Gemählde einer alten Frau, die er zum Scherze gemahlt, lachend gestorben seyn.

Parrhasius war so stark in der Zeichnung als der vorige im Colorit. Er zeichnete den Menschen nicht, wie ihn die Natur bildet, sondern wie sie ihn bilden könnte. Sein Pinsel war den Affeckten, und der Schönheit gewidmet. Sein Verstand war eben so groß, aber das Herz erniedrigte ihn eben so sehr, wenn er, von sich selbst voll, allen Ruhm der andern Künstler zum Opfer seines Ehrgeizes machte. Er muste dazu aufgeräumt seyn, ehe er mahlte.

Timantes übertraf den Parrhasius. Seine Gemählde waren voll Seele und gaben mehr zum Denken, als zum Beschauen.

Pamphil, des Apelles Lehrer, verband die Geometrie mit der Mahlerkunst. Jeder Schüler zahlte ihm vor den Unterricht, welcher 10 Jahre lang ertheilet wurde, 600 Thaler. Dieses veranlaßte eine solche Ehrfurcht gegen die Mahlerey und einen königlichen Befehl, nach welchen nur der junge Adel das Recht haben sollte, zeichnen und mahlen zu lernen.

Apelles, Alexanders Hofmahler, der zum Sprüchwort der grösten Mahler geworden. Er übertraf alle seine Vorgänger und blieb auch seinen Nachfolgern unerreichbar. Unnachahmliche Grazie verbreitete sich über seine Gemählde. Er ist vielleicht der erste, der aus idealischen Welten seine mahlerischen Gegenstände hohlte. Sein Pinsel übertraf den Griffel Homers. — Seine Geburt der Venus Anadyomene übertraf alles, was man damals schönes in der Mahlerey hatte. Apelles wollte noch eine schönere

Venus

Venus (die berühmte **Coische Venus**) mahlen, und bildete sich schon aus Betrachtungen einzelner Vollkommenheiten das herrlichste Ideal; aber der Tod überraschte ihn. Er pflegte seinen Lehrlingen diese Regel zu empfehlen, man müßte keinen Tag ohne Zeichnen vorbey gehen lassen. Er verglich sich allezeit mit der Fähigkeit andrer Künstler, so oft er ihre Werke beurtheilen muste. Der Ruf von des **Protogenes** Stärke im Zeichnen, brachte ihn auf den Gedanken, eine Reise zu diesem geübten Zeichner zu thun, den er aber nicht zu Hause antraf. **Apelles** ließ sich daher eine Tafel geben, auf welche er eine Linie zog, wobey er der Magd sagte, aus dieser Linie würde ihr Herr sehen können, wer ihn hätte besuchen wollen. Man hat nicht deutliche Nachricht, was das wohl für eine Linie war, welche einen der vornehmsten von seiner Kunst so besonders anzeigen konnte. Wenn sie nur ein Strich (aber so fein, als ein Haar, wie **Plinius** der Meynung zu seyn scheint) war, so konnte sie unmöglich auf irgend eine Weise die Geschicklichkeit eines grossen Mahlers anzeigen.

Hogarth, in seiner **Zergliedrung** der **Schönheit** meint, es müsse eine Linie von einer ausserordentlichen Eigenschaft gewesen seyn, dergleichen die Schlangenlinie wäre. Er erklärt diese Begebenheit noch ferner auf folgende Weise. Als **Protogenes** nach Hause kam, merkte er es und zeichnete eine **feinere**, oder vielmehr eine **eigentliche** Linie, in dieselbe, um dem Apelles, wenn er wieder käme, zu zeigen, daß er seine Meinung verstünde. Er kam bald wieder und die Antwort gefiel ihm wohl, welche **Protogenes** für ihn hinterlassen hatte. Er ward dadurch überzeugt, daß ihm das Gerücht Gerechtigkeit habe wiederfahren lassen, und nachdem er die Linie nochmals verbessert hatte, indem er sie vielleicht mehr richtig schön gemacht, nahm er seinen Abschied. Auf diese Art meint **Hogarth** kann die Geschichte begreiflich gemacht werden, da sie so, wie sie gemeiniglich genommen worden, niemals, ausser als ein lächerliches Mährchen, hat können verstanden werden.

Apell war auch ein so angenehmer und wahrhafter Gesichtmahler, daß Astrologen ohne Bedenken nach den Gemählden, die er verfertigte, den Personen die Nativität zustellen pflegten. Man weiß, wie bescheiden er den Tadel des Schusters aufnahm, welcher erst den Schu, und nach diesem Triumpfe auch den Schenkel an einem Gemählde verbessert haben wollte. Apelles bestand jederzeit darauf, ein Gemählde müsse Natur und Annehmlichkeit in gleichem Grade besitzen, wenn es Kennern gefallen sollte. Er betrachtete die Geburten seiner Kunst als ein umlaufendes Guth; er bemahlte also niemals Wände, und der Ruf von ihm war so herrschend, daß man ihm bisweilen ein Gemählde mit 100 Talenten bezahlte.

Protogenes, dieser Nebenbuhler des Apelles hatte keine andre als die öffentlichen Gemählde zu Lehrmeistern und erwarb anfangs sein Brod damit, daß er Schiffe ausmahlte. Apelles tadelte ihn, daß er nicht aufzuhören wüste, und daher alle seine Schönheiten matt machte. Sieben Jahre verwandte er, bey Wasser und gekochten Bohnen auf ein einziges Gemählde. Dieses arbeitete er in einem Gartenhause, in der Vorstadt von **Rhodus**, welche eben eine harte Belagerung ausstand. Er glaubte der Feind führe zwar mit den Rhodiern, aber nicht mit den schönen Künsten Krieg; man gab ihm eine Schutzwache, und der Feind hob die Belagerung auf, weil der Angriff von dieser Gartenseite hätte geschehen müssen. **Apelles**, welcher die Nachricht erfahren hatte, daß man ihm dieses Gemählde nur sehr mittelmäßig bezahlen wollte, kaufte es ihm vor 30000 Thaler ab. Die Rhodier lernten ihres **Protogenes** Verdienste besser schätzen, und sparten keine Kosten, es aus den Händen eines so guten Richters, als Apelles war, wieder einzulösen.

Nach **Alexanders** des Grossen Zeiten verfiel die Mahlerey, und nur noch mit den obscensten Gemählden war der Pinsel beschäftigt. Nach und nach verschwanden alle Mahler und verwandelten sich in Schmierer.

Lange lag eine von den göttlichsten Künsten in der Finsterniß begraben, bis in Italien unter dem großen Hause Medicis die Künste nach und nach aus den Trümmern hervorgezogen wurden.

Als die Mahlerey bey den **Italienern** beliebt war, so fieng diese Kunst an, durch verschiedene gute Köpfe, am besten aber durch den **Giotto**, in etwas aus der Finsterniß gehoben zu werden. Es war aber Wahl ohne Kenntniß.

Raphael, Titian und **Corregio**, diese drey Göttergenie's, traten auf und die Mahlerey wurde wieder erhoben.

Man ist gewohnt, die Geschichte der Mahlerey in gewisse Schulen einzutheilen. Eine Gewohnheit, der auch ich folgen will. Man zählet nach der Encyklopädie des Chevalier von Jaucourt, acht Schulen; als die Römische, Florentinische, Venetianische, Lombardische, Niederländische, Holländische, Deutsche und Französische. Ich fange also an mit der

Florentinischen Schule.

Man muß die ganz alte florentinische Schule von der neuen unterscheiden. Schon im 13ten Jahrhundert haben die Künste in dieser Stadt geblühet, der Rath ließ verschiedne Künstler aus Griechenland kommen, welche sich in Florenz niedergelassen und daselbst Schüler gezogen haben, durch welche der Geschmack an zeichnenden Künsten sich in Italien festgesetzt hat.

Die alte florentinische Schule fängt sich bey diesen Griechen, und dem **Cimabue** ihrem Schüler an, und endigt sich bey Leonhard **da Vinci**. Die Werke der Künstler, die vor Leonhardo gelebt haben, sind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden sind, schätzbar; aber er, der letzte und

größte Mahler und Zeichner dieser Schule, näherte sich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erste Künstler der neuen Schule angesehen werden. Man kann bey Sandrart und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentinischen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt sich bey da Vinci und Michael Angelo an, und besteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum theil grosser Künstler, besonders Bildhauer. Wir wollen das merkwürdigste von dem grossen Michael Angelo anführen.

Michael Angelo Buonarotti, gebohren zu Arezzo 1474, gestorben 1564, war der größte Meister dieser Schule und ein Genie, das in der stolzesten Epoche der Griechen geglänzt hätte. Er war Baumeister, Bildhauer und Mahler. Alle seine Schöpfungen sind groß und Resultate einer ausserordentlichen Seele. Er studirte die Antiken, die Natur und sich. Sein Meisterstück ist das jüngste Gericht in Fresko gemahlt. Dieses Gemählde ist mitten in der Stadt Rom, im päbstlichen Pallast auf dem sogenannte Monte cavallo in der Capella Sixtina, welche in einem hohen langen Gewölbe und blossen Mauren besteht, welche durch nichts geziert sind, als durch die Kunst des Michael Angelo. Die ganze Hauptwand vom Hochaltar, bis an das schöne Gewölbe ist der Platz, auf welchen das jüngste Gericht gemahlt, bis 60 Schuh hoch und über 40 breit ist, alle Figuren also weit über Menschengröße sind. Er fieng dieses Gemählde im Jahr 1535 an, und war schon bis 60 Jahr alt. Dieses erschreckliche Gemählde, wird in die rechte und linke Seite, in den obern, untern, mittlern Raum und in die Luft getheilt. Nicht weit von der Erden hinauf sind in der Mitte die sieben Engel in einer Gruppe mit den Trompeten am Munde, wie sie vom Johannis in der Offenbarung beschrieben werden. Diese rufen durch den Schall aus allen 4 Theilen der Welt die Todten vor Gericht. Unter diesen befin-

den

den sich zween Engel mit dem Buche, so sie aufgeschlagen in den Händen halten, worin ein jeder sein vergangenes Leben erkennen und sich selbst gleichsam beurtheilen kann. Auf den Trompetenschall siehet man, wie sich die Gräber auf Erden eröfnen, und wie das menschliche Geschlecht in verschiedenen und wunderlichen Geberden aus denenselben hervorsteigt. Viele zeigen nichts, als ihre wiederum vereinigten Gebeine, andere sind halb, andere ganz von Fleisch, viele nackend, viele gekleidet, oder in Leinwand gewikkelt, wie sie zu Grabe gebracht worden und hier sich loszuwinden trachten. Unter diesen sieht man einige, welche noch nicht genugsam aufgewacht sind, den Himmel erblicken und gleichsam zweifelhaft bleiben, wo die göttliche Gerechtigkeit sie hinrufe. Hier kann der Mahler es nicht ohne kunstbegieriger Lust ansehen, wie sich viele bemühen, aus den Gruben hervorzusteigen, andere aber die Arme ausstrecken, in die Luft fortzuschweben, wie sich andere bereits schon im Flug befinden, einige nieder, andere höher sich auf allerhand Art bewegen und gebärden. Ueber der Gruppe der Engel mit ihren Trompeten und über einen Zwischenraum der Luft erscheint der Sohn Gottes in Majestät. Er erhebt den rechten Arm gleichsam voller Zorn, die Schuldigen zu verfluchen, und sie von seinem Angesicht in das ewige Feuer zu verweisen. Die linke Hand wendet er gegen die rechte Seite über seine Brust hin, und scheinet die guten Menschen mit Sanftmuth um sich herum zu versammlen. Auf seinen Ausspruch sieht man die Engel zwischen Himmel und Erden hineilen, das göttliche Urtheil zu vollziehen; auf der Rechten den Erwählten beyzuspringen, wenn die bösen Geister sie an ihrem Flug verhindern wollten; auf der linken aber die Verdammten zurück zu stossen, welche schon die Frechheit hatten, ihren Flug gegen den Himmel zu wagen. Die Verfluchten hingegen werden schon von den bösen Geistern hinunter und fortgerissen. Sie ergreifen die Hochmüthigen bey den Haaren, die Unzüchtigen bey den Theilen des Leibes, womit sie gesündiget haben, folglich

einen jeden Lasterhaften bey denen Gliedern, welche er am meisten gemißbrauchet hat. Im Vorgrunde des Gemähldes unter den Verdammten sieht man den Charon mit seinem kleinen Schiffe so, wie ihn Virgil beschreibt, in der Pfitze des Acherons. Er steht im hintern Theile des Nachens eines kleinen Schiffes, erhebt das Ruder, um auf diejenigen zuzuschlagen, welche sich im Einsteigen langsam bezeigen. Am Rande der Plätze sieht man alle die Seelen von der göttlichen Gerechtigkeit angetrieben, sich aus dem Nachen über einander hinaus zu werfen. Nachdem nun Minos das Urtheil vernommen, daß sie alle von den Teufeln in die Finsterniß der Hölle gerissen worden, so sieht man dort die wunderlichsten Regungen von schweren und verzweifelten Empfindungen und Affekten, wie solche dem Orte angemessen sind. Mitten im Gemählde in den Wolken des Himmels machen um den Sohn Gottes die bereits auferweckten Menschen einen Kreis. Aber seitwärts an seiner rechten Seite ist ihm seine Mutter allein am nächsten. Nach ihr ist der heilige Johannes Baptista, die zwölf Apostel und alle heiligen Gottes, ein jeder zeigt dem erschrecklichen Richter jenes Martergeräth, wodurch er, da er seinen Namen bekannte, das Leben verlohr. Der heilige Andreas zeigt das Kreutz, Bartholomäus die Haut, Laurentius den Rost, Blasius die eiserne Striegel, Catharina das Rad, andere aber alles dasjenige, wodurch wir sie zu erkennen wissen. Alle diese befinden sich auf der linken und rechten Seite in sehr großen Gruppen, über welche in der Höhe des Gemäldes Chöre der Engel schweben, durch holde, liebreiche und seltsame Bewegungen im Himmel das Kreutz des Sohnes Gottes, den Schwamm, die Dornenkrone, die Nägel, die Säule seiner Geißelung vor Augen stellen. Besondere einzelne Umstände sind so unzählig viele, daß es unmöglich ist, sie alle zu beschreiben. Ein Mahler, der dieses erstaunliche Bild weder in der Capella Sixtina, noch im Kupferstich gesehen, ist nicht vermögend, sich nur den geringsten Theil davon im Sinn vorzustellen. Man kann sich

versi-

versichern, daß darinn über 300 Figuren, alle durchaus mehr als in Lebensgröße verkommen. In der ganzen Schilderung findet man keinen Kopf, keine Hand, keinen Körper, keine Gebärde zweymal wiederholt, oder einem andern ähnlich.

Lepicie giebt in der Beschreibung der Gemählde des Königs von Frankreich kurze Lebensbeschreibungen der vornehmsten Mahler dieser Schule, wohin wir den Leser verweisen. Diese sind: Da Vinci, Bruder Bartholomäus von St. Marcus, Baccio Bandinelli, Andr. del Sarte, Jacob Pantorma, Balth. Pruzzi, Franz Salviati und Matth. Roselli.

Römische Schule.

Die römische Schule ist nicht nur die älteste, sondern auch die wichtigste aller Schulen der zeichnenden Künste. Sie thut sich besonders durch die Theile der Kunst, darinn Rom die größten Meister hatte, hervor; durch das Große im Geschmack und in dem Ausdruck, durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinen andern Theile der Kunst hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römischen Schule von Peter Perugino, der 1446 gebohren wurde, machen. Er war Raphaels Lehrmeister. Raphael d'Urbino war 1483 gebohren, und starb 1520. Großheit der Composition und Richtigkeit der Zeichnung ist sein Charakter. Man nennt ihn vielleicht mit Recht den größten Mahler, der jemals gelebt hat. Für seinen Johannes in der Wüste wurde vom Herzog von Orleans 20000 Livres bezahlt. Er schwelgte sich in seinen besten Jahren zu tode, und starb, wenn anders diesen Anekdoten zu trauen ist, an einer verliebten Erhitzung. Du Bos hat in seinem Betrachtungen über die Dichtkunst und Mahlerey einige Meisterstücke des Raphael's sehr gut auseinandergesetzt.

Auf ihn folgten Julius der Römer oder Julius Pippi, Thaddäus Zucchero, Friedrich Zucchero, Perrin del Vage, Bounacorsi, genannt Friedrich Baroccio, Andreas Sacchi oder Oche, Dominicus Feti, Michael Angelo delle Battaglie, Casper Düghet, Franz Romanelli. Ciro Ferri und Carl Maratti, der erst 1713 gestorben ist, müßen als die letzten großen Meister dieser Schule angesehen werden.

Die Venetianische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen großen Geschmack im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit so wohl, als die Wahrheit der Farben, die vollkommne Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pinsels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schule.

Giorgione, gebohren 1478, gestorben 1511, war zwar der erste, der dieser Schule einen Namen gab. Mit größerm Recht aber verdient Titian, gebohren 1477. gestorben 1576, an ihrer Spitze zu stehen. Er war vielleicht der größte Kolorist, der jemals gelebt hat. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stücken den Rubens und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erweckt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm; aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret mit dem Zunahmen: Jacob Robusti, gebohren 1512, gestorben 1594, ein andrer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war, im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

Paul

Paul Veronese, gebohren 1532, gestorben 1588 ist auch ein berühmter Zögling dieser Schule.

Von den neuern venedischen Mahlern sind vorzüglich zu merken: **Tiepolo**, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr angenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; **Pellegrini, Piazetta, Lazarini, Molinari, Cöleſti, Bombelli, Liberi.**

Lombardische Schule.

Sie wird auch die Bolognesische genennt, weil sie in Bolonien ihren Hauptsitz gehabt. Man kann behaupten, daß diese Schule keiner andern nachstehet, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andere übertrift. Die römische Schule, die älter als die Lombardische ist, hatte einen großen Geschmack und eine erhabene Zeichnung in die Kunst eingeführt. Aber außer dem großen **Raphael** hatte sie bloße Nachahmer dieses unsterblichen Meisters, welcher selbst nicht alle Theile der Kunst in einem gleich hohen Grade besessen hat.

Anton Corregio, gebohren 1494, gestorben 1534 war ihr Haupt und ganz ein Zögling der Natur, welcher wieder den ordentlichen Lauf, ohne Rom, ohne Antiken, ohne meisterhafte Gemählde, mitten in der Armuth und in seinem Vaterlande, bloß durch Hülfe seines eigenen Fleises und Witzes zu einem Originalgeschmack gelang. Alles war in seinen Werken neu, Zeichnung, Farbe und Pinsel, und alles dreyes beynahe vollkommen. Er war's, der beym Anblick des schönsten Gemähldes vom Raphael sagen durfte: **Anch' io sono Pittore; Auch ich bin ein Mahler.**

Die **drey Carrache**, nähmlich **Ludwig, Augustin,** und **Hannibal Carraccio** errichteten eine Akademie und erwarben sich einen entscheidenden Ruhm. Nachdem sie mit ungemeinen Fleiß das Antike studirt hatten, kamen sie wieder auf die Natur zurück, welche sie mit Augen, die das

Alter-

Alterthum geschärft hatte, betrachteten. In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die sogleich rühret und täuschet. Hannibal Caracche, nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen, und wohl ausgedruckten Charackteren von jemand übertroffen. Sein Pinsel muß nur des Corregio seinem allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Carracche, aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pinsel eine etwas schwere Manier.

Aus der Schule der Carrache sind unter andern folgende große Mahler gekommen; Domeniquino, dessen fürtrefliche und nette Zeichnung nebst der edlen Einfalt und Schönheit der Characktere, der Gesichter, der Stellungen und der Kleidungen zu bewundern sind. Guido Reni, gebohren 1575, gestorben 1642, in dessen besten Stücken alle Theile der Kunst nahe an die Vollkommenheit gränzen. Franz Albano, gebohren 1578, gestorben 1660.

Die deutsche Schule.

Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtige Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charackter haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutschland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künste überall, so wie die Wissenschaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künste so gut als Italien getrieben: die deutschen Kayser und andere große Fürsten, haben ihre Schlösser nach dem Geschmack der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelassen. Die hohe Geistlichkeit suchte die Kirchen und Capellen auf das beste auszuschmücken. Was man noch hier und da von

alter

alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären und in den Chören steht, das Schnitzwerk, womit die Deckel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchstaben, womit der Text derselben ausgeziert worden, zeigen eben keinen geringern Geschmack an, als die Sachen, die zur selbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geschichtschreiber hat auch den Untergang der Nahmen aller Künstler der damaligen Zeiten nach sich gezogen. Die ersten deutschen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutschland bis auf diesen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die sich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Nahmen gemacht haben.

Weil aber selten drey oder vier deutsche Mahler von einigem Ruhme aus eine Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genennt wird, keinen besondern Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charackter der deutschen Mahler sagen, ist ein Geschwätze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trift in den verschiednen Werken der deutschen Mahler den Geschmack aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

Man schreibt gemeiniglich dem **Albrecht Dürer**, gebohren 1470, gestorben 1528. Die Wiederherstellung der Mahlerey in Deutschland zu. Man kann ihn mit Recht den Michael Angelo der Deutschen nennen, nur hat er das zum voraus, daß er die ersten Holzschnitte machte, die Kupferstecherkunst erfand, und über die Geometrie, Perspektiv, Kriegsbaukunst und Proportion des menschlichen Körpers, Bücher schrieb. Seine Mahlerey und das Kupferstechen bewiesen die Größe seiner Fähigkeiten, die vielen Werke seinen Fleiß; öfters trockne Zeichnungen verriethen,

daß

daß er nicht das Schöne von dem Körper der Natur absondern konnte. Er ist glücklicher in den Landschaften gewesen, und er würde ein Wunder geworden sind, wenn er den Reichthum Italiens und der Antiken genutzt hätte.

Lucas Cranach, gebohren 1472, gestorben 1553, Luthers Freund, war ein guter deutscher Künstler.

Johann Holbein, gebohren 1498, gestorben 1554. Er war gleich geübt auf Kalk, in Wasser, Oel und Miniatur zu mahlen, und es hatte ihn Rubens für werth geachtet in der Jugend zu kopieren.

Holländische Schule.

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Mahler gehabt, die sich durch einem eigenthümlichen Geschmack und eigene Vorzüge von allen andern unterschieden, auch deswegen wirklich eine besondere Schule ausmachen. Die Mahler dieser Schule scheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen, als möglich zu erreichen; im übrigen aber, sich um den Werth oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieser Schule, darinn die gemeine Natur bis zur Bewunderung auch in den geringsten Kleinigkeiten so copirt ist, daß man kaum seinen Augen trauet: man glaubt eine Scene aus der Natur durch ein verkleinertes Glas zu sehn; so vollkommen ist Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Farbe in dem Gemählde erreicht. Wenn man einige der besten Werke dieser Schule vor sich hat, so kann man nicht begreifen, daß es möglich sey, bemeldete Theile der Kunst höher zu treiben. Man kann also sagen, daß die holländischen Mahler in dem Mechanischen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht haben. Die vorzüglichsten unter ihnen sind; Lucas van Leyden, gebohren 1494, gestorben 1533, ist der erste Stifter.

Rem-

Rembrand, gebohren 1606, gestorben 1674. Er bildete sich eine eigenthümliche Manier, woran er leicht zu erkennen ist. Peter von Laar, gebohren 1613, gestorben 1675. ist ein Meister in Grotesken. Wouwermann, gebohren 1620, gestorben 1668 und Berghem, gebohren 1624, gestorben 1683, sind zwey berühmte Landschaftenmahler. Letzterer war vorzüglich stark in Thieren. Von der Werf, gebohren 1659, gestorben 1727, ist ein grosser Portraitmahler, nur ist sein Fleisch zu elfenbeinern.

Niederländische Schule.

Diese Schule hat sich, wie man gemeiniglich dafür hält, durch die Erfindung der Oelmahlerey unsterblich gemacht. Johann von Brugge oder van Eyk suchte einen Firniß über die Wasserfarben und fand ein Mittel, statt deßen mit Oel zu mahlen. Indeßen zieht Herr Leßing diese so allgemein angenommene Nachricht noch sehr in Zweifel. Man sehe hiervon seine Gründe in der Abhandlung, vom Alter der Oelmahlerey aus dem Theophilus Presbyter. Braunschweig 1774. 8vo

Rubens, gebohren 1577, gestorben 1640, ist der größte Meister in dieser Schule. Seine Stärke war in edlen Ausdrücken, in Gestalten, die natürlich, ohne Kaltsinn und ohne übertrieben zu seyn, reizten, in schöner Austheilung der Figuren, in künstlichen Gewanden, in guten holländischen Landschaften, an schwerer und freymüthiger Baukunst, und was über alles andere geht, in dem verwundernswürdigen Colorite und der grossen Kunst des Lichts und Schattens erstaunlich. Und kurz, dieser Künstler hat nach dem Urtheil der Kenner verdient, der erhabenste Kolorist genannt zu werden. Er war überdem, was große Genie's nicht leicht sind, ausserordentlich fleißig. Die Gallerie zu Düsseldorf besitzt seine größten Meisterstücke.

Van Dyck, gebohren 1599, gestorben 1641, ist der größte Portraitmahler dieser Schule. Teniers, gebohren 1582, gestorben 1649 ist ihr größter Landschaftenmahler und Van der Meulen gebohren 1634, gestorben 1690, ihr bester Schlachtenmahler.

Noch unterscheidet sich diese Schule durch die eigenthümliche Vertheilung der Lichtparthien, welche von ausnehmender Wirkung sind.

Französische Schule.

Es ist ein sehr uneigentlicher und unbestimmter Ausdruck, wenn man überhaupt die Künstler, die sich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der französischen Schule zusammenfaßt. Denn diese haben nicht, wie die Künstler einer wahren eigentlichen Schule, ihren besondern Charackter, noch haben sie sich nach einem Muster gebildet. Frankreich hat Meister und Zeichner gehabt die man ihrem Charakter nach zu der römischen Schule rechnen müßte; andre, die in ganz andre Classen kommen. Es geht also gar nicht an, daß man Frankreichs Künstlern überhaupt einen Character beylege. Poußin, Eustachius, Le Sueur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, sind Männer, die wegen der großen Gedanken und der Stärke der Zeichnung ihrer Nation besonders Ehre machen; und in Ansehung des Kupferstechens und Aetzens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug streitig machen. Le Brun hat in seinen Schlachten Alexanders und Ludwigs des XIV. gezeigt, daß er der größte Bataillenmahler sey, der jemals gelebt hat. Watteau, gebohren 1684, gestorben 1721, war ein grosser Landschaftenmahler. Van Loo, gebohren 1634, gestorben 1745, ein vortreflicher Historienmahler. La Fage und Coypel, gebohren 1692, gestorben 1745, waren vortreflich in Bachanalien, Burlesken Figuren und obscenen Vorstellungen.

Man

Man kann die Arbeit, und den Geschmack der französischen Mahler in einer Folge von Gemählden sehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt sind, da seit 1630 das Gewerk der Goldschmiede dieser Kirche jährlich ein großes Gemählde, als ein Gelübde schenkt. Bey Florent Le Comte findet man ein Verzeichniß dieser Gemählde von 1630 bis 1699. *)

Künstler aus dem jetzigen Jahrhundert.

Die größten der neuern und jetzt lebenden Mahler sind; Anton Pesne, Boucher, Jeaurat, Dechamps, Parocel, La Tour, Toque, Pierre, du Bois, der Graf Rutari, Diepolo, Greg. Guilielmi, Jannec, Dominico van der Smissen, Stephan Torelli, Francesco Mancini Bastoni, Francesco de Mura, Conrado Giaqueto, Balasta, Casanova, Bibiena, Bellavita, Servandoni, Dietrich, Oeser, Ridinger, Göz, Baumgärtner, Hogarth, Raphael Mengs, Franz Ferg, Querfurt, Joh. Orient, J. F. Beich, Krause, Wernerin, Martin Meitens, La Clementina, Kupezky, Rugendas, J. J. Preisler, Chodowiecki und viele andere.

Oeffentliche Anstalten zum Nutzen der Mahlerey.

A.

Akademien.

Die jetzigen vornehmsten Akademien der Mahler, Bildhauer und Baumeister in Europa sind 1) zu Augspurg, 2) Berlin, 3) Brüssel, 4) Dreßden ist 1697 gestiftet, 5)

*) S. Cabinet des singularités d'Architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte, T. I. S. 227. der zweyten Brüsseler Ausgabe.

Edenburg, wurde 1754 von dem Herzog von Hamilton gestiftet. 6) Coppenhagen, a. 1738. nahm sie ihren Anfang. 7) Leipzig. 8) Madrit, im Jahr 1752. den 23ten Junius wurde sie eröfnet. 9) Nürnberg, wurde bereits 1662 errichtet. 10) Paris, Le Brun erhielt 1648 das Patent, diese Akademie anzulegen. 11) Rom, die römische Akademie heißt de Saint Luc, weil Lukas ein Mahler gewesen seyn soll. Gregor XIII. und Sixtus V. haben sie ohngefähr ums Jahr 1665 bestätiget. 12) Wien Kayser Karl VI. stiftete 1726. die Akademie. 13) zu Neapolis. 14) zu Venedig. 15) In London befindet sich eine Akademie von Privatpersonen, deren Schutzherr Sr. jetzt regierende Königl. Majestät von Großbritannien, schon als Prinz von Wallis waren; nebst zween andern Privatakademien. 16) zu Petersburg. 17) Frankfurt. 18) Cassel etc.

B.

Galerien und Cabinette.

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemälde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden, führt den Namen einer Galerie. Kleinere Sammlungen solcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatpersonen haben können, werden Cabinetter genannt, weil insgemein ein einziges und auch wohl ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur große Herren, deren Palläste, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der schönen Künste versammelt werden, anzusehen sind, haben Galerien, in denen große Werke aus allen berühmten Kunstschulen zu sehen sind.

Von diesen Galerien ist die Florentinische welche Cosmus II. Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toscana angelegt hat, die berühmteste und die wichtigste. In Deutschland sind die Galerien von Wien, Dreßden, Düsseldorf, Salzthalen und Sans-Souci die berühmtesten.

Der-

Dergleichen Galerien sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit, Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssen deßwegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Absicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchen jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zusammensetzung; ein andrer der Haltung u. s. f. gewidmet seyn.

II. Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der Mahlerey.

I.

Die Encaustische Mahlerey.

Man findet bey den Alten einer besondern Art der Mahlerey Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrannt wurden. Ovidius gedenkt derselben:

-- Et picta *coloribus ustis*
Coelestium matrem concava puppis habet. *)

und Plinius, wenn er sagt: Man ist nicht einig, wer zuerst den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen, und das Gemählde einzubrennen. **) Man kann aber nicht eigentlich sagen, was es für eine Bewandniß mit dieser enkaustischen oder eingebrannten Mahlerey gehabt habe. Vitruvius erzählt ganz bestimmt, ***) daß man, um die Farben auf den Mauren beständig zu erhalten, sie

*) Fastor. L. V. vs. 274.
**) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. II.
***) L. VI. c. 9.

mit punischen Wachs überziehe, und daß dieses Encausis, Einbrennen, genennet werde; und so wurden vermuthlich auch die Mahlereyen an den Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenen Orte drey verschiedener Gattungen des Encausti, *) aber auf eine Art, die über ihre Beschaffenheit wenig Licht giebt. Diese Arten zu mahlen hatten sich ganz verlohren, und es hatte sich niemand einfallen lassen sie wieder herzustellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich, ein Mann der sich um die Kunst der Alten sehr verdient gemacht hat, Versuche darüber anstellte. Im Jahr 1752 kündigte dieser Beförderer der Künste der französischen Akademie der Mahler seine Versuche über die encaustische Mahlerey an, und der Akademie der schönen Wissenschaften las er 1753 seine Abhandlungen darüber vor; das nächste Jahr darauf aber ließ er ein Gemählde in Wachs auf Holz nach seiner Art verfertigen:

Was man also gegenwärtig die encaustische Mahlerey nennt, ist nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis jetzt aber wenig in Gang gekommen ist. Wer einen ausführlichen Bericht über diese Erfindung und über die verschiedenen Arten der Wachsmahlerey verlangt, wird ihn in Dom Pernetis Dictionaire portatif de peinture auf der 47 u. f. f. Seiten der Vorrede finden. Vor einigen Jahren hat ein gewisser Baron von Taubenheim in Mannheim an alle Mahlerakademien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten, einem weichen Wachs ähnlichen Materie geschickt, die von ihm anstatt des Oels unter die Farben zu mischen vorgeschlagen wird.

*) Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore cestro, id est verunculo, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.

II.

Mosaische Mahlerey.

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersetzung kleiner Stücke gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas grosses Gemählde durch feine, in die Länge und queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Vierecke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Vierecke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemählde kann als ein stückweis aus diesen Vierecken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Streiche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Küttes genau aneinander setze, so hat man ohngefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemählde verfertigt wird, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die ihnen in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen würklicher mit dem Pinsel gemachter Gemählde giebt. So weit ist aber die Kunst der mosaischen Arbeit gegenwärtig gestiegen, daß das Auge auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Mahlerey fällt in das höchste Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser, oder die noch ältern Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchen Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyn. Vielleicht ist dies sogar die älteste Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erst nachher entstan-

den ist. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben und deren mannigfaltiger Zusammensetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz, Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hochgeschätzt werden. Da hat man den ersten Keim der Mahlerey durch Zusammensetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, scheinet der Einfall, durch Aneinandersetzung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensetzung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuck, als Juwelen zusammengesetzt; wovon wir an dem Brustschild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Decken, und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man versuchte auch Blumen und andre natürliche Gegenstände durch dieselbe nachzuahmen, und so entstand allmählig die Kunst der mosaischen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glases vollkommener geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses gewiß, daß nicht nur die alten morgenländischen Völker, sondern auch die Griechen und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieser Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibseln des Alterthums besitzt die heutige Welt noch verschiedene mosaische Werke, von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine schon auf das höchste gestiegene Kunst anzeigen. Zu diesen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paste, deren Winkelmann gedenkt *). Das Werk ist aus durchsichtigen Glasstücken zusammengesetzt, zeiget

*) S. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. S. 5. u. 6.

zeiget aber nicht die geringste Spur von Fugen, sondern die Stücke sind an einander geschmolzen, und mit so feiner Kunst, daß man es für ein Werk des feinsten Pinsels halten würde, wenn nicht die Durchsichtigkeit des Glases die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alterthum sonst keine mosaische Gemählde vorzeigen kann, die denen, welche gegenwärtig in Rom verfertigt werden, nur einigermaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Paste schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stück bey dem alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaischen Arbeiten aus viereckigten Stücken noch etwas nachläßig zusammengesetzt, so daß merkliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewundernswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinsels eines Raphaels und andrer großen Meister vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert diese Mahlerey zu vervollkommenen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine grosse Anzahl fürtreflicher alter Blätter auf das vollkommenste nach den Originalgemählden mosaisch copirt in der Peterskirche stehen und nun so lange, als dieses bewundrungswürdige Gebäude selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheinet, daß etwas von dem Mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mitlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts soll **Andreas Taßi** die mosaische Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens **Apollonius** gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an, bis auf die erstern Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaikschule in keine Be-

trachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glase, und die Glasstückchen, woraus man die Gemählde zusammensetzet, werden so fein gemacht, und so gut an einander gefüget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pinsels zu seyn scheint.

Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst, hat man dem Cavalier **Peter Paul von Christophoris**, einem Sohn des **Fabius** in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses itztlaufenden Jahrhunderts eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind **Brughio, Conti, Conei, Fattori, Gossone, Ottaviano** und andere, die vornehmsten, welche die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730. hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals **Alexis Mathioli**, so glücklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden.

Allein der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfodert, wird ihrer Ausarbeitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis itzt wird sie nur in Rom, meistentheils auf öffentliche Kosten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterskirche selbst angelegt ist.

III. Freskomahlerey.

So nennt man die besondere Art zu mahlen, welche auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer geschieht. Diese Art zu mahlen ist der, da man auf die schon alte und trokne Mauer mit Wasserfarben oder mit Oelfarben mahlt, weit vorzuziehen, weil sie viel dauerhafter ist, indem sich die Farben in den noch nassen Mörtel hineinziehen. Man nimmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kalkwasser anreiben kann:

Kalk

Kalk selbst, fein geriebenen schwarzen Marmor, die verschiedenen Ochererden, das neapelische Gelbe, fast alle Arten der gefärbten Erden, und selbst den Zinnober, wie auch Ultramarin und Lazur. Man muß aber bey diesen Farben wol bedenken, daß sie alle viel heller werden, wenn einmal die bemahlte Mauer trocken geworden, so daß man alles, so viel möglich, stark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die sich durch das Troknen am wenigsten ändern, das englische Roth, die Ochererde, und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, sind hierzu die besten.

Da auch die Farben in Töpfen gemischt werden, und es weit schwerer, als auf der Palette ist, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieselbe Mischung zu bekommen, so thut man wohl, daß man auf einmal so viel Farben anmache, als zu einem ganzen Stück erfodert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, so verfährt man mit dieser Mahlerey folgendermaßen. Man läßt einmal ein so großes Stück der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu trocken ist, so gelingt sie nicht so gut. Und weil sich die Pinselstriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöschen, noch verbessern laßen, so muß der Mahler, so wol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deswegen zu wichtigen Stücken erst **Cartons** zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand desto gewisser gehe. Alle Striche müssen mit Freyheit und Geschwindigkeit gezogen werden, weil das, was einmal zaghaft ist, schwerlich kann verbessert werden, denn die Farbe zieht sich sogleich in die Mauer ein. Die verschiedenen Tinten darf man nur neben einander setzen, ohne etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verstärken,

stärken, so muß man so lange warten, bis die erste Farbe etwas trocken geworden. Am besten werden die Schatten und die dunklen Farben durch Schraffirung mit dem Pinsel verstärkt.

Diese Art zu mahlen ist ehedem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, so wol in den Zimmern, Decken und Gewölben, als auf den Aussenseiten mehr im Gebrauch gewesen, als heut zu Tage, wiewohl sie noch itzo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stücken viel gebraucht wird. Die Alten scheinen die Farbenmischung dazu vollkommen verstanden zu haben; denn man trift bisweilen noch Stücke an, die seit vielen Jahrhunderten die frischeste Farbe behalten haben. Die herrlichsten Werke des Raphaels im Vatican sind in dieser Art gemahlt, wiewohl sie jetzo in Absicht auf die Färbung sehr viel verlohren haben; denn zu Raphaels Zeiten verstand man die Ausübung dieser Art zu mahlen noch nicht so gut, als hernach zu der Caracci Zeiten. Hanibals Gemälde in der Gallerie des Farnesischen Pallastes, sind in Ansehung der Ausführung weit schöner, als alles, was vor ihm in dieser Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu seinem Diction. portatif de peinture.

IV.

Die Email- und Porzellanmahlerey.

Die Mahlerey auf Email, oder das Emailmahlen, gehört nebst der Porzellanmahlerey, zu demjenigen Theile der Mahlerkunst, welchen man die Feuermahlerey nennet. Bey beyden Arten mahlet man nicht nur mit ein und eben denselben Farben, sondern auch, was die Hauptsache betrift, mit eben denselben Handgriffen. Doch sind beyde Arten folgendergestalt von einander unterschieden. Der Emailmahler kann erstlich seine Gemählde zum öftern über-

übermahlen, und die Farben nach jeden Uebermahlen einbrennen, da hingegen die Gemählde auf Porzellan bereits völlig vollendet seyn müßen, wenn die Farben eingebrannt werden sollen. Die Farben sind auf der harten Glasur des Porzellans im Feuer weit beständiger, als auf der weichern Email, und daher erreicht man bey diesen beyden Arten der Mahlerey demohngeachtet einerley Endzweck, um so mehr, da man in den Porzellanfabriken insgemein jedes Stück einigemal verfertiget, daß, wenn ein Stück auch nicht gerathen sollte, doch das andere gut ausfällt. Zweytens werden die Farben auf Email bloß unter einer Muffel eingebrannt, bey dem Porzellan aber in einem Ofen, jedoch bey einem Emailfeuer. Endlich müssen die Farben auf Porcellan weit dünner aufgetragen werden, als auf Email. Denn eine fett aufgetragene Farbe versezt sich auf dem Porzellan, wenn dieses ins Feuer gebracht wird, d. h. sie fließt aus, und nimmt einen ganz andern Platz ein, als der Mahler ihr angewiesen hat. Bey der Email verursachet der erforderliche Grad der Hitze die größte Schwierigkeit, nicht nur wenn die Email selbst, sondern auch wenn die Farben eingebrannt werden. Denn die Email bekommt Luftblasen und Risse, wenn die Hitze zu stark oder zu schwach ist, und die Farben verschönern sich in diesem Falle wieder den Willen des Mahlers, oder sie verbleichen auch völlig. Aller Sorgfalt ungeachtet ereignet es sich doch häufig, daß in dem Feuer eine ganz andre Farbe entstehet, als der Mahler erwartete. Verstehet der Mahler die Kunst, diese Schwierigkeit zu überwinden, so liefert er dagegen auch ein Gemählde, welches der Zeit völlig, und mehr als alle übrige Gemählde wiederstehet; es sey denn, daß die Email, worauf das Gemählde angebracht ist, durch eine äussere Kraft verletzet wird.

Die Farben der Feuermahlerey müssen die Eigenschaft haben, daß sie von dem Feuer nicht verzehret werden, und daß sie in der Hitze nicht verbleichen. Hierzu schicken sich

denn

denn die metallischen Farben am besten. Einige Apotheker verstehen zwar die Kunst, diese Farben zu verfertigen, allein gemeiniglich verfertigen sie sich die Mahler selbst. In den Porcellanfabriken unterhält man in dieser Absicht, einen Mann, der die Schmelzkunst verstehet. Der Grund der weissen Email, dienet statt der weissen Farbe. Daher wird diejenige Stelle, worauf der Künstler mahlen will, jederzeit weiß emallirt, wenn gleich der Ueberrest der Fläche mit gefärbten Schmelzglase überzogen ist. Einige wenige Emailmahler besitzen das Geheimniß einer besondern weissen Feuerfarbe, womit sie z. E. das Weisse im Auge und die Diamanten mahlen. Die schönste rothe Farbe wird mit feinem Golde, welches in Königswasser aufgelößt wird, gemahlet. Das mit Gold geschwängerte Königswasser erhält aber erst diese rothe Farbe, wenn der Künstler noch einen gewissen Spiritus hinzugießet, woraus man aber ein Geheimniß machet. Ein Niederschlag des Goldes vermittelst etwas Zinn, vertritt vielleicht die Stelle des Spiritus. Uneingebrant ist diese Farbe dunkelroth, im Feuer aber wird sie purpurroth. Gießt der Künstler in das mit Gold geschwängerte Königswasser einen leichten Spiritus, und schüttet die ganze Masse in kaltes Wasser, so setzt sich das aufgelöfete Gold bekanntermaßen zu Boden. Mit diesem Goldstaube vergoldet der Mahler auf Email. Das aufgelöfete Gold verbraucht er, wie eine jede andere Farbe, doch ohne Beymischung des Kieselsteins, der zu den mehresten übrigen Farben dieser Art gesetzt wird. Ausser der eben gedachten Purpurfarbe erhält der Emailmahler noch eine zinnoberrothe Feuerfarbe, wenn er Stahl im Feuer glühet, den Staub, der sich beym Glühen auf den Stahl setzet, abnimmt, und als Farbe verbraucht. Endlich geben auch die Hefen des Vitriols eine hellrothe Farbe, die aber schwach aufgetragen im Feuer völlig verbleicht. Daher zeichnet der Mahler mit dieser Farbe den entworfenen Umriß seiner Gemählde aus. Sehr fett aufgetragen, ist diese Farbe doch einigermaßen im Feuer beständig.

Anmer-

Anmerkung. Von Verfertigung des Lackrothes, welches von den Mahlern bey ihrer Schmelzarbeit gebrauchet wird, durch einen wohlfeilen Proceß, und nicht so kostbaren Materialien, s. den 1 Band des aus dem Engl. übers. Museum rust. et commerciale, Leipzig 1764 8. S. 323 – 331.

Statt der **gelben Farbe** gebraucht der Mahler das gelbe venetianische Schmelzglas, welches gerieben wie eine Farbe aufgetragen wird, aber ohne Beymischung des Kiesels. **Braun** mahlt er mit Eisensafran (Crocus martis), oder demjenigen, was sich auf dem Eisen ansetzt, wenn man dasselbe im Feuer glühet. Wird Meßing in Scheidewasser aufgelöset, so erhält man eine **grüne** Farbe, die dem Saftgrün ähnlich ist. Kobalt dient statt der **blauen**, und gebrannter Vitriol statt der **schwarzen** Farbe. Aus diesen Farben entspringen folgende gewöhnliche Mischungen. Gelb mit schwarz vermischt, giebt eine Olivenfarbe; aus Roth und Blau entsteht Violett, und aus Roth und Gelb Orange. Wird Eisensafran mit dem gelben Glase vermischt, so giebt dieß eine hellbraune, wenn aber derselbe mit der grünen Farbe vermischt wird, eine grünbraune Farbe.

Alle diese Farben, die gelbe und Goldfarbe ausgenommen, versetzt der Emailmahler beym Reiben mit pulverisirten Kieselstein. Er zerschlägt den Kieselstein zu Pulver, und schmelzet dieses, mit Borax oder Mennige vermischt, in einem Schmelztiegel. Die geschmolzene Masse hat, wenn sie erkaltet ist, eine Aehnlichkeit mit dem venetianischen Schmelzglase. Sie wird in einem leinenen Tuche zerschlagen, und in Papier pulverisiret. Von diesem Kieselpulver nun mischet der Mahler unter jede Farbe, und reibet beydes vermischt mit Wasser in einer gläsernen Reibeschale, aber nicht so fein, als die übrigen Mahlerfarben. Vor dem Mahlen frischt der Künstler jede Farbe auf der Palette, (dem Farbenbrett) deren Stelle insgemein eine Fliese oder eine mit weissen Papier unterklebte Glasscheibe ver-

vertritt; mit Spieckôl auf. Das Oel muß aber nicht zu frisch, und auch nicht zu alt seyn. Das frische zieht insbesondre den Fehler nach sich, daß die Farben teigig werden und brökeln. Die Farben werden jederzeit mit einem Miniaturpinsel auf die Email getragen. Der Kiesel, welcher den Farben beygemischt ist, verglaset im Ofen auf der Email, und fixiret die Farben, mit welchen er vermischt ist, vollkommen. Das Spieckôl dampfet im Feuer wieder ab, und hat daher weiter keinen Nutzen, als daß die Farben bis zum Einbrennen auf der Email haften.

Zur Kenntniß der Farben gehört insbesondre, daß der Mahler im voraus weiß, wieviel jede Farbe im Feuer heller wird; denn alle Farben werden zwar während dem Einbrennen etwas dunkler, wenn sie aber völlig eingebrannt sind, merklich heller. Der Emailmahler belehret sich daher aus einer weiß emallirten Probeplatte, wie viel jede Farbe verbleicht. Auf eine solche Platte wird nicht nur jede einfache Tinte und Mischung nach der Figur eines kleinen Quadrats aufgetragen, sondern neben jeder Tinte steht auch ein Quadrat, worinn die Farbe mit sich selbst, und einige andre Quadrate, worinn sie mit dunklern gleichnamigen Farben schattirt ist. Diese Farben werden auf der emaillirten Platte aufs sorgfältigste eingebrannt; und die Platte belehrt daher den Mahler, wieviel jede Farbe im Feuer heller wird. Dieserhalb muß er jede neue Mischung vor dem Gebrauch auf einer weiß emaillirten Platte zur Probe einbrennen.

Die Farbensetzung der Emailmahlerey beruhet auf folgenden Hauptgründen. Der Emailmahler mahlet stets auf weissen Email, vorzüglich weil diese alle andre Farben annimmt, und zugleich die Stelle des hellesten Lichts vertritt. Den Umriß seiner Gemählde entwirft er mit Bleystift, und zeichnet die Züge mit dem oben erwähnten Vitriolroth aus, denn diese Farbe verbleicht im Feuer völlig. Hierauf leget er alle Tinten des Gemähldes um Halbschat-

ten

ten an, daß Fleisch einer Figur mit Punkten, bey allen übrigen Partien aber durch einen matten Auftrag der Mezzetinte. Mit diesen angelegten Farben bringt er die emaillirte Metallplatte ins Feuer. Er bedient sich hierbey eben der Muffel, worunter die Email selbst eingebrannt wird, und eben der Handgriffe. Die Erfahrung lehrt ihn abermal den erforderlichen Grad der Hitze, und zugleich die Kennzeichen, woraus er bemerkt, ob die Farben hinlänglich eingebrannt sind. So bald die matt angelegten Farben eingebrannt sind, setzt der Mahler auf diese das Licht mit hellern, den Schatten mit dunklern gleichnamigen Tinten auf. Um auf dem Nackenden einer Figur den Schatten auszudrücken, punktirt er mit einer dunklern Farbe in den angelegten Halbschatten hinein; denn die weisse Email selbst giebt das helleste Licht. Bey allen übrigen Partien trägt er Licht und Schatten dergestalt auf, daß sie die Mezzetinte an den erforderlichen Orten bedecken. Dieser Auftrag der Farben wird abermal unter der Muffel auf die vorher beschriebene Art eingebrannt. Manche Farben aber erbleichen völlig, andre werden wieder Vermuthen im Feuer heller; daher gehört es mit zu den Vorzügen der Emailmahlerey, daß man jede Tinte von neuem übermahlen, die übermahlten Farben abermal einbrennen, und dieses 4 bis 5mal wiederholen kann, bis jede Tinte die erforderliche Wirkung thut. Zuletzt glasirt man die dunkelsten Partien mit der matt aufgetragenen schwarzen Farbe, die aber sehr gut seyn muß. Die schwarze Farbe vereinigt sich im Feuer dergestalt mit der Tinte, die sie bedeckt, daß die Tinte durchschimmert, und die schwarze Farbe unmerklich ist. Vorzüglich muß man, wie leicht zu erachten ist, alle Sorgfalt anwenden, wenn die Farben zuletzt eingebrannt werden. Es wird allemahl erst mit einer harten, und über diese stets mit einer weichern Farbe gemahlt; denn die harten Farben ziehen sich beym Einbrennen in die weichen hinein, wenn der Mahler mit dieser unter = mit jener aber übermahlt. Harte Farben heißen in dieser Mahlerey die=

jenigen, unter welche wenig, weiche Farben aber, unter welche viel Kiesel gemischt ist.

Von der Emaillirkunst, s. Physik. ökon. Auszüge, II. B. 3 St. Stutg. 1760. 8. 337 - 367.

Abhandlung vom Email oder Schmelzwerk, aus dem V. Band der Encyclopedie übersetzt, st. im 4. St. des neuen Hamb. Magaz. 1767. 8. S. 291 - 357.

Von der Emailmahlerey, s. Pernety Handlexicon der bildenden Künste, Berl. 1764. gr. 8. in der demselben beygefügten prakt. Abhandl. von den verschiedenen Arten der Mahlerey, S. 117 - 127.

V.

Die Glasmahlerey.

Als man im dritten Jahrhundert anfing, die Kirchen mit Glasfenstern zu versehen, bediente man sich mehrentheils des gefärbten Glases dazu; und eben dieser Gebrauch des gefärbten Glases zu Kirchenfenstern brachte die Mahlerey auf Glas hervor; denn man machte erstlich Abtheilungen von verschiedenen Farben aus dem gefärbten Glase, ehe man auf eben diesem Glase historische Gegenstände vorstellte. Die Verbindung dieser Glasstücke geschah durch Gyps oder Mörtel, und die Einfassung der Kirchenfenster mit Bley folgte erst auf diese. Man kann den ersten Zeitpunkt der eigentlich sogenannten Glasmahlerey, oder der Vorstellung historischer Gegenstände, den man als die zweyte Art, gefärbtes Glas zu den Kirchenfenstern zu nehmen, ansieht, so eigentlich nicht bestimmen; doch läßt sich die Erfindung deßelben, ungefähr drey Jahrhunderte nach der ersten setzen. So wie die Bewunderung der Farben verschiedner von Natur gefärbter Steine, vermuthlich den ersten Anlaß zur Glasmahlerey gab: so waren die von Marmor oder andern bunten Steinen ausgelegten Fußböden, das Modell jener ersten Art der Glasmahlerey, und

die

die Musiv-Mahlerey (welche unter der verderbten Benennung mosaische Mahlerey nach dem französischen Mosaique bekannt ist) der Gewölbe und Mauren, das Vorbild der zweyten Art, oder der eigentlichen Glasmahlerey. Bey der Geschicklichkeit und Erfahrenheit der ersten Glasmahler, wovon ihre chemische Operationen Zeugen sind, muß es ihnen leicht gewesen seyn, eine Farbe ausfündig zu machen, die sich zu Glas schmelzen läßt, und indem sie sich mit andern vermischt, den Vorstellungen unauslöschliche Züge giebt. Dieses war, nach der Meynung des Pet. le Vieil, die schwarze Farbe, welche, nachdem sie gleich anfänglich auf ein blaßrothes Glas gebracht wurde, zur Bildung des Gesichtes, und zum Umriß der Glieder, so wie auf Gläsern von andern Farben, zur Bezeichnung der Falten der Kleidung diente; dieses sind die ächten Kennzeichen der ältesten gemahlten Gläser.

Die alten Glasmahler brauchten durchsichtige, ungefähr 2 Linien dicke, Glastafeln, von allen mehr oder weniger dunklen Farben, als welche zu den verschiedentlich darin anzubringenden Schattirungen nöthig sind; diese machten, mit dem Zinn und Bley, die Hauptsache ihrer Werkstätte aus. Nachdem sie das Fenstermaaß und den Plan der Arbeit erhalten hatten, wurde der Riß mit Farben auf Cartons gebracht. Der Zug der äussersten Linie der zu mahlenden Figur, mußte darauf so genau bezeichnet seyn, daß sie fast unzählige Theile, aus welchen ein jedes Fensterfach zusammen gesetzt war, wenn sie näher mit einander verbunden wurden, gerade den Raum ausfüllten. Wahrscheinlich waren diese Cartons dreyfach; einer diente zum Model in der Ausführung; der andre, um in so viel Theile zerschnitten zu werden, als der verschiedene Umfang der Glieder und des Gewandes, Glasstücke von verschiedenen Formen und Farben erforderte; und endlich der dritte, um darauf die zerschnittenen Glasstücke nach der Zeichnung in Ordnung zu bringen. Die Glasstücke von verschiedener

Farbe, wurden in den Werkstätten unter verschiedene Arbeiter ausgetheilt. Diese Arbeitsleute brachten mit Vortheil alle zerschnittene Cartons von einer und eben derselben Farbe, auf eine Glastafel von gleichen Farben. Sie bezeichneten, vermittelst eines Glaserpinsels, der in eine weisse mit Gummiwasser angefeuchtete Farbe getunket wurde, den Umfang aller dieser Abschnitte darauf, um sie hernach unter einander zuzuschneiden. Die Glasmahler wüßten damals von dem Gebrauche des Diamantes zum Glasschneiden noch nichts; erst gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts wurde derselbe bekannt. Man bediente sich, zu dem Ende, einer Ahle von Stahl, oder wohlgehärteten Eisen, mit welcher man rings um den Zug herum fuhr, und stark aufdrückte, damit er einschnitte. Man befeuchtete hernach ganz flüchtig den angefangenen Umzug. Vermittelst eines glühenden, auf der andern Seite angebrachten Eisens, bekam das Glas einen Sprung oder Riß, der durch die Wärme des Eisens um den ganzen Theil herum ging. Nahm man einen kleinen Hammer von Buchsbaum, oder andern harten Holze, und schlug damit an den äussern Umfang des entworfenen Glases, so lösete es sich von dem Grunde, worauf es stand ab. Wenn auch von seinem äussern Umfange noch etwas übrig blieb, so passete man auf den zweyten Carton das zugeschnittene Stück zu, daß es zu dem Kern des Bleyes, in welchem es gerichtet werden sollte, Platz ließ, und zur Hinwegbringung des Ueberflüßigen bediente man sich einer Art Fügeeisen, welches noch unter dem Nahmen Krösel bekannt ist; alle diese so zugeschnittene und Kreutzweise gelegten Stücke mußten genau in ihrer Ordnung auf den dritten Carton gebracht werden. Alsden machte der Mahler darauf mit der schwarzen Farbe die Züge der Glieder, und die Kreutzschattierungen der Falten des Gewandes. Wenn diese Stücke trocken geworden waren, hob man Stücke eines Fensterflügels in seiner Ordnung auf; man legte sie in derselben Ordnung in eine Schmelzpfanne, auf eine oder mehrere Lagen gepulverten

Kalk

Kalk oder wohlgebrannten und gesiebten Gyps, um darauf durch das Glühen die dazugenommene schwarze Farbe einzuschmelzen. Wenn diese Stücke den gehörigen Grad der Kühlung erhalten hatten, wurden sie herausgenommen, von neuem auf den dritten Carton eingetheilt, und den Arbeitern zum Bleyeinfassen übergeben. Daß die Werkstätte eines Glasmahlers, besonders in den ersten Zeiten, eine große Anzahl verschiedener Arbeiter erfordert habe, beweisen die gemahlten Glasflügel des 12 oder 13ten Jahrhunderts, die aus unzähligen Stücken zusammengesetzt sind, worunter verschiedene so klein waren, daß man sie kaum mit den Fingern halten konnte.

In ganz Frankreich kennt man kein älteres Denkmal der Glasmahlerey, welches bis auf unsere Zeiten gekommen ist, als die meisten Kirchenfenster der Abtey St. Denis. Das schöne rothe Glas war im 13ten Jahrhunderte so gemein, als es jetzt selten wird, und durch seinen Mangel die Glasmahlerey fast zu einer für unser Jahrhundert verlohrnen Kunst macht. Im 14ten Jahrhunderte mahlte man mehr ins Große, und die Gewohnheit, die Bildnisse und Wapen der Stifter der Kirchen auf Glasfenster abzubilden, kam in diesem Jahrhunderte empor. Unter dem Pabst Julius II. pflanzte sich der Geschmack an der Glasmahlerey nach Italien fort. Im 16ten Jahrhunderte erreichte die Glasmahlerey ihre höchste Stuffe, so wohl in Deutschland, als den Niederlanden und Frankreich. Jetzt ist sie sehr gesunken, und die heutige Art weicht ganz von der alten ab. Der Verfall dieser Kunst ist in das 17te Jahrhundert zu setzen, wo die Achtung dafür abnahm, und bey dem Geitze der Besitzer, die ihre Geheimnisse und ihre Zubereitung der Farben ihren Schülern oft verheimlichten, sie endlich beynahe ganz verlohren gieng.

Die Kunst der Glasmahleren, hat an Peter le Vieil in Frankreich, einen Geschichtschreiber und Lehrer gefunden, der nicht nur selbst Meister in derselben war, son-

dern auch durch seine ausgebreitete Gelehrsamkeit zu den gründlichsten Nachforschungen in derselben geschickt gemacht wurde. Er ward 1708 gebohren. Sein Vater war ein berühmter Glasmahler, und auch er übte diese, mit Unrecht für verloren geschätzte Kunst, mit vielen Beyfalle aus. Er starb kurz nach der Herausgabe seines Werkes, die von der königlichen französischen Akademie im Jahr 1772 besorget wurde. Eine Uebersetzung desselben hat Hr. Diac. Harrepeter in Nürnberg übernommen, welche aus 3 Theilen besteht, unter dem Titul: **die Kunst auf Glas zu mahlen und Glasarbeiten zu verfertigen**, aus dem Französ. des verstorbenen Hrn. Peter le Vieil. Nürnberg 1779. gr. 4.

Im Jahr 1777 hat auch Hr. **Robert Godfrey** zu Paris, ein vortrefliches Stück von solcher Arbeit geliefert, welches völlig in der Art der alten Mahlerey auf den Kirchenfenstern, aber alles weit an Schönheit übertrift, was wir von alten Werken in dieser Art haben.

In **Deutschland**, und besonders in den Seestädten, ist die Kunst des Glasmahlens von jeher bey dem Gewerbe der Glaser im Gange erhalten worden, indem niemand Meister werden kann, welcher nicht ein aufgegebenes Gemählde auf dem Glase einzubrennen versteht, wozu ihm der Altmeister die Zeichnung vorlegt.

Es giebt zwo Arten der Glasmahlerey: die eine durchdringt das Glas ganz und gar: bey der andern bleibt die Farbe nur auf einer Seite, und zieht sich selten über ein Drittel einer Linie hinein; zuweilen mehr oder weniger, nach Beschaffenheit der Farbe. Die gelbe dringt am tiefsten ein, die letztere Art fällt nicht so gut in die Augen, als jene, hat aber in andern Absichten einen Vorzug. Sie ist nicht nur für den Künstler vortheilhafter, sondern die Arbeit wird auch vollkommner, weil man einem schon gefärbten Glase hernach doch wieder eine andere Farbe geben kann; und dieses ist sehr nützlich, wenn es darauf ankommt, Gewän-

der

der zu mahlen, und die Mahlerey mit Gold und Silber zu verzieren. In dieser Absicht reibt man die gefärbte Oberfläche mit Schmirgel, bis die Farbe völlig herabgeht, und trägt hernach auf der Rückseite diejenigen Farben auf, welche die ausgeriebenen Stellen bekommen sollen. Hierdurch wird verhindert, daß die neue Farbe nicht auseinander läuft und sich mit der ersten vermischt; brächte man hingegen beyde Farben auf eine Seite, so würden sie ineinander schmelzen, und eine aus beyden bestehende Nüance zuwegebringen.

Sollen die Verzierungen weiß seyn, so ist es genug, die Farben nur mit Schmergel wegzureiben, ohne sie durch andre zu ersetzen. Dadurch hebt man die dunkeln Parthien und giebt jedem gefärbten Theile sein gehöriges Licht.

Das erste bey unserer neuen Glasmahlerey ist, den Gegenstand nach einem auf verschiedenen gemahlten Stücken enthaltenen Muster auf das Glas zu zeichnen. Diese Stücke passen zusammen, und machen, zusammen genommen, das ganze Gemählde aus. Man nimmt Stücke von recht glattem, weissem Glase dazu, legt gedachte Stücke des Musters darauf, schneidet das Glas nach den Umrissen desselben genau ab, und sucht die Stücke des Modells so zu legen, daß die Fugen der Glasstücke in die Umrisse der Figuren und in die Falten der Gewänder kommen. Durch diese Vorsicht wird verhütet, daß die fleischigen Theile und andere zarte Farben, nicht durch das Rahmenbley, womit man die Stücke Glas nothwendig zusammen fügen muß, verunstaltet werden. Wenn die Zeichnung also vertheilt worden, numerirt man die Papiere und Glasstücke um sie wieder zu kennen, und trägt alsdenn jeden Theil des Musters auf jedes Stück Glas, indem man sie entweder mit dem Pinsel copiert, oder mit einer in Gummiwasser eingerührten schwarzen Farbe auf das Glas abdruckt. Nach ein paar Tagen, wenn alle mit dem Pinsel gemachte Züge der Zeichnung trocken sind, überstreicht man das Glas leicht mit

Urin, darinn Gummi und ein wenig Schwarz aufgelöset worden, und wiederholt dieses zum öftern, nachdem die Schatten mehr oder weniger erhöhet werden sollen. Doch muß der vorige Anstrich allemal recht trocken seyn. Wenn dieses geschehen ist, reibt man, um die schwarzen Stellen, welche lichter werden sollen, mit einer abgerundeten glatten hölzernen Spitze, oder mit dem Pinselstiele.

Die übrigen Farben werden, wie bey der Miniaturmahlerey, mit Gummiwasser zubereitet; man streicht sie behutsam und flüchtig auf, um die Umrisse der Zeichnung nicht auszulöschen; oder um noch sicherer zu gehen, streicht man sie nur auf der Gegenseite auf. Diese Vorsicht ist sehr nöthig, zumal bey der gelben Farbe, welche gern unter die andern läuft. Bey allen andern Farben ist die Regel, wie bey dem Schwarzen, zu bemerken, nie eine neue aufzustreichen, bis die vorige recht trocken ist.

Gelb ist, wie bereits gesagt worden, die einzige Farbe, welche in das Glas selbst eindringt, und sich im Ofen durch die Hitze recht incorporirt. Die übrigen, zumahl Blau, welches überhaupt schwer zu gebrauchen ist, bleiben auf der Oberfläche des Glases, oder dringen nur ganz wenig hinein.

Zur schwarzen Farbe nimmt man 2 Loth Eisenschlacken, eben so viel Kupferschlacken, und 1 Loth Gagath, mischet alles untereinander, und stößt es zu Pulver. Zur Blauen: 2 Loth Schmalte und 1 Loth Salpeter. Zur Fleischfarbe $\frac{1}{2}$ Pfund rothen Ocher, 4 Loth Eisenschlacken, eben so viel Silberglätte, und 1 Loth arabisches Gummi in Wasser aufgelöset. Diese Mischung reibt man $\frac{1}{2}$ Stunde, thut sie in ein gläsernes Geschirr, rührt sie stark darinn um, und läßt sie 14 Tage stehen, ehe man sie gebraucht. Grün macht man von 4 Loth Mennig, eben so viel Kupferschlacken, und 20 Loth Kieselsteine, wozu man noch 28 Loth Salpeter thut; welches man zusammen in einem Schmelztiegel bey heftigen Feuer schmelzen läßt.

Wenn

Wenn alle Stücke Glas gemahlt sind, schiebt man sie in einen Ofen, damit die Farben recht anschmelzen, und sich mit der Substanz des Glases auf das genaueste verbinden. Man bedient sich hierzu insgemein eines Ofens von Ziegelsteinen, von 13 bis 30 Zoll ins Gevierte. Sechs Zoll vom Grunde, ist das Heitzloch; darüber ist der Rost, der aus viereckigen Stangen, welche quer durch den Ofen gehen, und ihn in 2 Theile theilen, besteht. Zwey Zoll über dem Roste ist eine kleine Oefnung, um das Glas herauszunehmen, und zu sehen, ob die Farben genug angeschmolzen sind. Auf den Rost setzt man einen viereckigen Ofen von Erde, welcher 6 bis 7 Zoll dick, und auf jede Seite 5 bis 6 Zoll kürzer ist, als der Ziegelofen. Er muß auf der einen Seite der gedachten Oefnung des Ziegelofens, zum Herausnehmen des Glases, gerade gegenüber ebenfalls eine Oefnung haben. Auf diesen Ofen werden die gemahlten Glasstücke folgendergestalt gelegt. Auf den Boden kommen drey Schichten klein gestossener Kalk, und zwischen jeder Schicht alte zerbrochene Stückchen Glas, um zu verhindern, daß das gemahlte Glas nicht gar zu sehr von dem Feuer erhitzt werde. Auf die letzte Kalk-Schicht leget man das gemahlte Glas horizontal, und bedekt es 1 Zoll hoch, mit eben dem gepülverten Kalke; darauf wird wieder eine Reihe gemahltes Glas gelegt, und so wechselsweise immerfort, bis der Ofen voll ist. Die oberste Schicht muß allemahl Kalk seyn. Wenn dieses geschehen ist, setzt man den Ziegelofen mit Ziegeln zu, und verschmiert rings umher alles ganz dicht, so, daß in jedem Winkel und in der Mitte oben darauf nur kleine Rauchlöcher bleiben. Nunmehr wird das Feuer angezündet, welches anfangs in den ersten 2 Stunden ganz gelinde seyn, und in den folgenden 10 oder 12 Stunden, welche gemeiniglich zum Anschmelzen der Farben zureichen, nach und nach verstärkt werden muß. Zuerst ist ein Kohlfeuer hinlänglich, wenn die Hitze aber stärker werden soll, so nimmt man viel troknes Holz, so daß die Flamme rings um den

innern Ofen herum, und zu den Rauchlöchern hinausschlägt. In den letzten Stunden nimmt man zuweilen ein gemahltes Stück Glas aus gedachten Oefnungen heraus, um zu sehen, ob sich das Gelbe hineingezogen hat, und ob die übrigen Farben in guten Stande sind. Glaubt man, daß die Farben genug angeschmolzen seyn, löscht man das Feuer, so hurtig als möglich, aus, weil die Farben sonst leicht verbrennen, und das Glas zerspringt.

Auf diese Weise verfährt man bey der Glasmahlerey, vornehmlich in England, wo noch viel auf Glas gemahlt wird. Wollte man nach Art der alten Kirchenfenster eine Glasmahlerey haben, deren Farben durch die ganze Substanz des Glases dringen, so müßte das Glas durch Versetzung der Farben mit metallischen Substanzen oder Körpern, gefärbt werden. Allein, wenn man gleich durch diese Färbung des Glases in Ansehung der Durchsichtigkeit des Glases gewinnt, so wird dafür die Zeichnung desto unrichtiger, weil erwähntermaßen, diese Mahlerey eigentlich eine Mosaique ist, und aus ordentlich neben einander aufgelegten Glasstücken besteht. Die besten Arbeiten der Alten in dieser Art, sind nichts weiter, als ein Camajeu, d. i. ein mit einerley Farbe gemahltes Glas, worauf nur der Schatten angegeben ist.

Auszüge aus dem englischen Buche, The handmaid to the arts 1750. 4. über die Email- und Glasmahlerey, und über die Composition verschiedener Sorten des weisen und colorirten Glases, st. in le Vieil Kunst auf Glas zu mahlen 2 Th. Nürnb. 1780. gr. 4. S. 171 – 279.

Die Kunst auf Glas zu mahlen; Auszug aus dem Journ. oecon. Augsp. 1754. S. 149. steht eben daselbst S. 280 – 289.

Etwas zur Geschichte der Glasmahlerey in der Schweitz, steht im 101 St. des Hannov. Magaz. von Jahr 1765 Col. 1607 – 1611.

Nach-

Nachricht von der neuern Erfindung des Herrn Hermann Porthusen in Bremen, Glasgemählde zu verfertigen, welche nebst einigen Proben in der Versammlung der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, am 5ten Jun. 1773. vorgelegt worden, steht im 1 Jahrgang der neuen Mannigfalt. Berlin 1774. gr. 8 S. 271 – 277.

Beyträge zur Geschichte der Künste und Gewerbe. etc. Zürich 1774. 8. S. 163. f.

Gothaisches Taschenbuch z. N. und Vergn. a. d. Jahr. 1780. S. 141 – 144.

VI.

Die Pastelmahlerey.

In Pastel mahlen heißt, mit trokenen, in kleine Stäbe (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pinsel. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Reiskohle geführet; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In den fertigen Gemählden ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistentheils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinigkeit der Miniaturgemählde, eben so schön als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen die Gemählde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Es ist unbekannt, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darinn den grös-

ten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liautard, sonst auch le peintre Turc genannt, hat man sehr schöne Portraite. La Tour, und noch ein anderer Mahler Lauriot, haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemählde so haltend zu machen, daß sie sich nicht auswischen.

Bey der Churfürstlichen Gallerie in Dreßden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stücke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedienet, werden auf folgende Weise gemacht. Man reibt die Farben trocken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worinn sehr wenig Gummi aufgelößt ist, an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Kalkgyps versetzt, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlanget. Diese angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.

VII.

Die Mahlerey mit Oelfarben.

Diese Art der Mahlerey hat vor den Wasserfarben beträchtliche Vortheile, so wohl zur Bearbeitung des Gemähldes, als zu seiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetrocknet ist, so lößt sie sich nicht leicht wieder auf;

daher

daher kann eine Stelle, so ofte der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfteres Uebermahlen aber kann die beste Harmonie und die höchste Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß stehen laßen, wie sie zuerst aufgetragen worden sind. Auch können Oelfarben über einander gesetzt werden, daß die untere durchscheinet, ein wichtiger Vortheil, den die Wasserfarben nicht haben. Endlich da die Oelfarbe zähe ist, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander flieſſen, so kann der Mahler sowohl eine bessere Mischung, als eine bequemere Nebeneinandersetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Wasserfarben. Da sich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Wasserfarben, so hat der Mahler den Vortheil, daß er immer seine Farbe während der Arbeit beurtheilen kann.

Die Würkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Wasserfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenstände bestreut: das sanfte duftige Wesen, wodurch sie ihren Landschaften den grösten Reiz giebt; das Durchsichtige der Schatten, und das Ineinanderflieſſende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welches macht, daß man von gewissen Stellen das Gemählde nicht gut sehen kann. Die helleſten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anstecket. Man glaubt, daß grosse Coloristen durch eine gute Bearbeitung diesem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch diesen Nachtheil, daß der Staub sich fester an sie ansezt, und wenn er einmal auf der Farbe eingetrocknet ist, ohne Hofnung der Reinigung darinn bleibet. Wie

wohl

wohl man diesem zuvorkommen kann, wenn man das Gemählde sorgfältig bedeckt.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mohnöl, weil diese troknen, da hingegen viele andre gepreßte Oele niemals austrocknen. Zu einigen Farben, die schwerer trocknen, nimmt man in der Bearbeitung Firniß, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemischt wird. Die Farben, denen der Firniß am nothwendigsten ist, sind Ultramarin, Lack, Schüttgelb, und das Schwarze.

VIII.

Die Mahlerey mit Wasserfarben.

Man braucht heut zu Tage die Wassermahlerey so wohl im grossen zu theatralischen Verzierungen und bey öffentlichen Feyerlichkeiten als auch im kleinen, welches letztere man Miniaturmahlerey nennt. Wenn grosse Sachen mit Wasserfarben gemahlt werden sollen, so müssen sie kräftig und frey behandelt werden. Sie muß aber alsdenn nur in die Ferne gesehen werden. Der Grund worauf man mahlt, kann Holz, Leinewand, Gyps, Kalk und Stein seyn, nur müssen die Farben mit guten Leimwasser angemacht werden.

Die Miniaturmahlerey ist eine besondre Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinsel, aber nicht durch Striche, sondern blos durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemählde aus feinen an einander gesetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemählde wird auf weisen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weisse des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird.

wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemählde, besonders das Porträt, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nackend ist, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebensachen wird nach der gemeinen Art durch Pinselstriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Correggio, von dem zwey sehr schöne Stücke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmahler recht geschickt ist, eben die Wirkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener eine Miniatur von vollkomner Harmonie zu sehen, als wie andere Gemählde. In Porträten sind doch die Farben zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellen. Für Blumen schicken sie sich am besten.

Diese Mahlerey dienet nur für sehr kleine Gemählde die allemal unter Glas müßen gesetzt werden: sie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein laßen sie mehr die Geduld und den Fleiß des Künstlers, als sein Genie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von grosser Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie, aber sie sind selten. Indessen ist die Miniatur deswegen schätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide nicht anders können gearbeitet werden.

III. Abschnitt.

Von den Farben und ihrer Anwendung.

Man hat in der Mahlerey 5 ursprüngliche Farben, aus denen sich alle übrigen zusammensetzen laßen; Weiß, Gelb, Blau, Roth, Schwarz. Allein es ist auch gewiß, daß der beste Mahler mit ihnen, wenn man nicht bey einer jeden noch viele Arten verstattet, nicht allerley Gemählde verfertigen kann. Er muß Stufen haben, um daraus gemischte Farben und Schattirungen zu verfertigen. Noch weiter verirren sich diejenigen, welche in der Mahlerey nur 3 Hauptfarben zulaßen, nämlich Roth Gelb und Blau. Meyer und Lambert haben dergleichen Versuche angestellt, allein es ist auch nur bey Versuchen geblieben, und ihr eingebildetes System ist ein bloßes Spielwerk der Physik, welches keine Ausübung verstattet. Ich wunderte mich nicht wenig, als ich noch vor kurzen las: daß ein gewisser Prediger in Hannover die Möglichkeit der Sache in einer kleinen Schrift behaupten will, welche Ostermesse 1782 in der Buchhandlung der Gelehrten herausgekommen ist.

Alle Farben sind anfänglich Säfte, Steine, Erden und Glasflüße. Man muß alle vor dem Gebrauch, auf einen glatten, harten, viereckigen Marmorstein oder Porphir, oder auf schwedischen Fließen, und im kleinen auf dicken Glasscheiben, mittelst des Läufers, oder des glattgeschliffenen Stempels von eben der Materie, mit Wasser zu einem unfühlbaren Teige reiben. Man reibet sie auf diesen Farbenstein, links, rechts, nach der Länge und Breite des Steines, und die an dem Läufer angehängte Farbe, wird mit einem Holzspatel abgenommen, und wieder mit untergerieben. Auripigment, Rauschgelb und Indig werden vorher in einem eisernen Mörser klein gestampft. Diese klein geriebne Farben werden auf dem Glase getrocknet und vor dem Staube und der Luft verwahret.

Die

Die **Haarpinsel** bestehen aus den Haaren der Iltisschwänze oder der Fischottern. Man kämmt die Wolle heraus, man stößet ihre Spitzen in einem durchlöcherten Fingerhuthe auf dem Tische gleich; man bindet sie mit zween starken Fäden und treibt sie mit einem Griffel in Federkielen, die vorher in heissen Wasser erweicht werden; man machet ihre Spitzen auf einer Kohle scharf. Die Pinselstiele sind lange Griffel von Apfel- Birn- Brasilien- Eben- Buchsbaumholze, oder Stacheln von Stachelschweinen. Die **Spitzpinsel** dienen zu feinen Arbeiten; man zieht sie durch die Lippen, und es müssen ihre Spitzen auf dem Daumen gedreht, beysammen bleiben. Die **Fischpinsel** von der Otter, entfernen sich mit ihren Spitzen von einander, und ihr Haar ist ein wenig straubiger; man mahlet mit ihnen in Oel, oder verwäscht die Wasserfarben. Die **Borstpinsel** werden durch den Gebrauch von selbst spitz, und man legt mit ihnen große Sachen an. Man hat von allen Arten, **große** zu den Gründungen, oder die Anfänge angrenzender Farben zu verreiben; **mittelmäßige**, die Farben damit aufzutragen, und die Gemälde anzufangen, und die ganz **kleinen** zur Miniatur und Email bestimmt. Die **Liniirpinsel** sind flach an der Spitze geschnitten, werden der Breite nach auf Holz geküttet, bestehen aus Schweinsporsten, und dienen zu groben Linien. Zur Oelfarbe sind die Pinsel kurz und haarreich; zu den Wasserfarben spitzer und länger; und die Verwaschpinsel noch länger. Die Alten sollen ihre Pinsel aus Stücken von Schwämmen gemacht haben.

Ich werde hier ein vor allemal alle gebräuchliche Mahlerfarben, denn hierher gehören nicht die Beizfarben der Kattundrucker, Tischer u. s. f. nach ihrer Zusammensetzung beschreiben, wovon man in dem An. 1782. herausgekommenen **Farbenlexicon** weitläuftiger Nachricht findet. Ich gebe ihnen zu gleicher Zeit eben die Rangordnung, die sie auf der Palette des Oelmahlers zu bekommen pflegen, da sie von

der rechten Hand gegen die Linke, auf der vom Leibe weggewandten Palettenseite, in folgender Ordnung aufgetragen werden; unter sich die lebhaftesten Farben, als roth, hellblau haben, und da die Seite am Leibe zu den Mischungen übrig bleibt.

Das Schieferweiß wird in Täfelchen gekauft, aus vergrabnen Bleyplatten gemacht, und ist eine Art von Bleyroste. Wenn das ausgegoßne Bley zu dünnen Blechen gehämmert worden, und zwischen Stäbe in einem Topfe voll scharfen Weineßig verschlossen, und unter Mist einen Monat lang vergraben wird, so findet man das Bley in einen weissen Rost zernaget, welcher mit kleinen schwarzen Bleyschiefern untermengt seyn muß. Dieses wird mit Wasser zu einem Teige gestampft, und in blauen Pappiere von Holland und England, am reinsten aber von Venedig unter dem Namen des Bleyweißes versendet, worunter aber mehrentheils Kreide gemischt ist. Beyde müssen hart und nicht brüchig oder unrein seyn. Es dienet zu weissen Gewanden, und zu Farbenerhöhungen, daher wird dieses Weiß fast unter allen Farben gebraucht. Zu Oelgemälden wird dasselbe, wie alle helle Farben mit Nußöl klein gerieben, und in Oelblasen oder geölten Pappieren verwahret. Alle weiße Farben werfen die empfangenen Lichtstralen, ohne sie zu zerstreuen, zurück; sie haben also die kleinsten Schweislöcher, und trocknen daher geschwinder und am ersten; die schwarzen Farben dagegen unter allen am langsamsten, und erhalten die Wärme am längsten.

Der Ocker ist eine gemeine und gelbe Erde; der feinste kömmt aus England. Sie muß weder sandig noch hart seyn. Man unterscheidet auf der Palette den lichten, mittlern und dunkeln Okker. Jetzo bringt Sachsen lichten Okker und gute schwarze Kreide hervor. Wenn man ihn in ofnen Feuer brennt, so erhält er eine braunrothe, so wie das Schieferweiß, eine gelbliche Farbe.

Das

Das Englischrothe fällt ins lichte Ziegelrothe; man hat auch ins Violette fallendes dunkleres.

Die grüne Erde, Erdgrün, ist eine mattgrüne steinigte Erde; man braucht sie in den Gewanden, in den Gesichtern und Landschaften, zu dem Baumlaube.

Das gebrannte Erdgrün ist die vorige Erde, die man zu einer grünbraunen Farbe brennt, und wie die rohe auch zur Fleischfarbe anwendet.

Die Umbraerde kam ehedem von Umbrien, und jetzo aus Egypten. Sie muß nicht steinig und von lebhaften Braun seyn. Man brennet sie im Feuer rothbraun. In Oel wird sie schwärzlich, und stößt die mit ihr verbundnen Farben von sich.

Die Kölnische Erde ist schwärzlichroth oder braunschwarz, bleicht immer mehr ins Rothe aus, und zerstört die benachbarten Farben.

Das Beinschwarz ist blauschwarz; man nimmt Ochsenbeine oder Elfenbein dazu, welches man brennt.

Die Kohlenschwärze besteht aus Weinrebenholze, in ofnen Feuer gebrannt. Es ist dieses die beste Schwärze zu Gewanden, Luft und Gesichtsadern.

Unterhalb diesen folgen die lebhaften Farben auf der Oelpalette; nämlich das Neaplergelb, welches zu den Oelmalereyen mit Nußöl, so wie alle übrige Farben, von dem Okker an, mit Leinöle abgerieben wird. Es ist dieses Gelb eine italienische Bergart, oder ein zerreibbarer Stein, voller scharfen Salze, welche man auslaugen muß. Diese Farbe wird von der Berührung des Eisens grünlich.

Der Zinnober. Der gewachsene ist silberstreifig, schwer und beynahe von der Farbe eines braunen Rothsteins oder Blutsteins. Er stecket oft in Quarzen, Eisenminern. Der spanische giebt die hellste Röthe. Ein jeder ist hart zu rei-

ben, trocknet nicht leicht und verliert im Wasser und Oel seine lebhafte Röthe. Man lasiret ihn, wenn er trocken ist, mit einem feinen Lacke. Der gemachte wird in Pulver oder Stücken gekauft, und aus Schwefel und viermal so vielen Queckſilber im Sandbade sublimirt. Man reibt den Zinnober für die Oelpalette mit Leinöle. Oder man reibt ihn vielmal mit Menschenharne, und übergießt ihn etlichemal mit verdünten und gequerlten Eyweiße, bevor man ihn gebraucht.

Unter dem Lacke ist der Florentinerlack der feinste; nur ist es Schade, daß er allezeit in das Violette fällt. Der gemeine wird aus Brasilienholz, Alaun und Kreide; der erstere aber aus dem Blute der Cochenille gekocht. Er trocknet schwer, und verliert in der Sonne seine blühende Röthe. Die Saftfarben oder Blumenlacke werden mit einer Lauge von Kalk und Alaun aus allerhand Blumen, aus der Goldblume, dem Pfriemenkraute, den Jonquillen; diese geben gelben Lack; der Rothe aus Mohn, Päonien, der Blaue aus der Lilie und der Kornblume u. s. w. für den Illuminirer ausgezogen. Man lauget die Farbensäfte aus, und trocknet sie auf Gipstafeln.

Das Schüttgelb wird aus den jungen Birkenblättern oder dem Färberkraute gekocht. Es macht mit Indig eine grüne Farbe.

Das Berlinerblau besteht aus Erde, Alaun, grünen Vitriole, durch alkalisches Salz und Schwefel niedergeschlagen.

Ausser diesen, in der Oelmalerey gebräuchlichen Farben, kommen noch in den übrigen Arten der Malereyen folgende vor; und es höret hier die obige Rangordnung der Palette völlig auf.

Bleygelb wird aus Bley gelb gebrannt. Das beste verfertigt England. Es wird mit Bleyweiß erhöhet und durch Schüttgelb, Okker, oder Umbra vertieft.

Gummi-

Gummigutta ist ein gelber Gummi, den China in hohlen Röhren versendet. Bisweilen bestehet es aus großen Stücken, die man zu einem Türkenbunde über einander gewunden. Es muß glatt seyn, und keine eingesprengte Unreinigkeiten besitzen. Man bedienet sich desselben zu den Ingenieureissen, und im Goldfirnisse; so wie alle durchsichtige oder Saftfarben zum Illuminiren mit Wasser ohne Gummi gebraucht werden.

Den **Lacknus** giebt die ausländische Sonnenwende her. Man kocht ihn auch aus den Heidelbeeren; und dieser Saft wird mit Grünspan, Salmiack und lebendigen Kalke aufgelöset. Man bringt ihn aus Holland.

Der **Kugellack** bestehet in runden Kugeln, wie kleine Flintenkugeln sind; und werden von Fernambukspänen mit Kreide und Gummi gekugelt. Es ist die häslichste Art von rothen Lacken.

Das **Saftgrün** ist ein mit Alaun ausgezogner Saft aus verfaulten Kreuzbeeren. Dieser Saft wird in Blasen getroknet, und verschießt leicht aus dem Dunkelgrünen ins Kothfarbne.

Die hellblaue **Smalte** (blaue Stärke) wird von gerösteten giftigen Kobalte mit Potasche und Sand zum tief blauen Glase geschmolzen, zwischen Mühlsteinen fein gemalen, geschlämmt, durchgesiebt und nach der verschiednen Feinheit verkauft. Muß viele Stunden gerieben werden.

Der **Grünspan** wird in Frankreich mit ausgetretnen Weinbeeren gemacht, womit man die Kupferplatten feucht bedeckt, und in Blasen verhandelt; ein Kuchen pflegt 25 Pfunde zu wiegen. Er muß durchgängig grün, ohne weiße Adern seyn. Es ist ein Gift für Thiere und Farben, welche er zernaget. Man illuminiret mit dem hellen Safte, den man von destillirten Grünspan, Weineßig und Cremor tartari (Weinsteinschaum) herauszieht und abgießt. Etliche Tropfen Safran machen ihn hell, und Gummigutta Zeißiggrün.

Das **Bergblau** wird aus einem blauen Steine in Tyrol, ehedem in Armenien geschlämmt. Es leidet kein langes Reiben und wenig Gummiwasser. Es ist sehr hochblau und wird von gemeinen Oel grünlich.

Der **Carmin** wird aus der Cochenille gezogen, verträgt nur statt des Gummi ein wenig Zucker und kaltes Wasser, und ist unter den rothen Farben die theuerste.

Der **Menning** ist ein verkalktes (calcinirtes) Bley. Nürnberg verfertigt den besten.

Das *Auripigment* ist ein giftiges arsenikalisches Erzgesteine, das im Schmelztiegel geröstet und zitronengelb wird.

Rauschgelb wird aus weissem Arsenike und Schwefel zu einer pomeranzengelbe Farbe sublimiret.

Nußbraun wird aus den grünen Schalen der welschen Nüsse mit weniger Alaun zu einer Wasserfarbe gekocht.

Die Farben könnte man in **optische** Farben z. E. des Regenbogens, des gläsernen Prisma, der Haut am Menschen; und in **Körperliche** eintheilen, dahin die **Mahlerfarben**, und unter diesen, die durchsichtigen Saftfarben, die Erd- Wasser- Glas- Wachs- Oel- metallische Farben gehören; die Beizfarben werden von ezzenden Wassern in allerley Oberflächen eingenagt, und gehören zu den Färbereyen. Der rothe und grüne Bolus sind thonartige Erden.

Der **Indig** ist ein Saft aus dem gefaulten Anilkraute, er muß hart, im Bruche kupferfarben und sonst etwas violet seyn. Man schöpft in der Blauküpe die schwimmenden Blumen von Indig und Weid zum Wassermahlen ab.

Ultramarin wird aus dem lichtblauen Lasurstein gemacht. Dieses theuerste Blau kann auch aus dem Roste dünner Silberbleche, mit starken Eßige, worinnen sich Salmiac und Weinstein befindet, nachgemacht werden.

Der

Der Kienruß (Rauchschwarz) muß auf dünnen Eisenblechen geglüht, erst seine Fettigkeit ablegen, und zu Wassergemälden mit Brandtewein aufgelößt werden.

Kork oder Pfirsichkerne und Bonen werden zu Kohlen gebrannt.

Die Frankfurterschwärze ist eine mehlige Erde. Die Italiener machen sie aus gebrannten Weinhefen nach. Alle solche gebrannte Farben heissen Kohlenschwärze. Die Elfenbein und Beinschwärze wird eben so gebrannt.

Alle Saftfarben gehören für das Illuminiren und Wassermalen, sie sind durchsichtig und werden vom Oele zerstört. Das Oel verträgt sich mit den Erdfarben, und diese verschwinden wieder in dem Emaillirfeuer ganz und gar.

Auf das Abreiben der Farbe und ihre Zubereitung kommt sehr viel an, denn wir können dadurch den Farben das Leben nehmen und es erhalten. Um deßwillen muß die Arbeit mit vieler Behutsamkeit und Reinlichkeit geschehen. Man nimmt etwa einer Haselnuß groß von einer Farbe, und reibt selbige anfänglich trocken und gröblich ab. Alsdenn wird zu dieser gröblich geriebenen Farbe so viel Waßer genommen, bis es einem Teige ähnlich wird. Hierbey aber muß man merken, daß man nicht jede Farbe mit Wasser abreibe, denn einige müssen mit andern flüßigen Dingen zubereitet werden. Zu denjenigen Farben aber, welche Wasser erfordern, bedienet man sich lieber eines reinen, hellen und weichen Flußwassers, und noch besser des Regenwassers; denn das Brunnen oder Quellwasser ist gemeiniglich hart, und führt andere Theilchen mit sich, welche die Farben leichtlich verderben können.

Diese zu einem Teig angemachte Farbe, reibt man so lange, bis sie zum Anstrich fein genug ist. Unter dem Abreiben selbst wird die Farbe öfters mit einem hölzernen Spatel gegen die Mitte des Steines geschoben; damit der

Läufer über alle Theile gehörig wegfahre, und die Farbe hinlänglich zerquetsche. Hierzu aber kann kein anderer als ein hölzerner Spatel gebraucht werden. Jeder anderer, er sey von Eisen oder Stahl ꝛc. schwärzet die Farben.

Das Abreiben ist übrigens eine etwas schwere Arbeit, wobey der Läufer so geschwind auf dem Reibstein herumgeführt wird, als es die Kräfte zulassen. Denn das geschwinde Abreiben erhält nicht nur, sondern erhöhet bey den meisten Farben das Leben. Will man aber auch wissen, ob die Farbe bis zum Anstrich fein genug ist, so tupfet man mit einem Pinsel in die Farbe, welche noch auf dem Reibstein steht, und überfährt damit den Nagel eines Fingers. In diesem Fall kann man sehen, ob sie fein genug oder ob sie noch körnicht oder kriesicht ist. Ist das letztere, so muß das Reiben so lange fortgesetzt werden, bis sie bey einer wiederholten Probe, fein genug ist. Sollte die Farbe während dem Abreiben auf dem Marmorstein ein wenig eintrocknen, so wird sie von neuen mit ein wenig Fluß oder Regenwasser angefeuchtet, jedoch muß man sich hierbey in Acht nehmen, daß sie nicht zu dünn und fließend wird. Ist endlich die Farbe bis zum Anstrich, fein genug abgerieben, so hebt man dieselbe mit einem hölzernen Spatel von dem Reibstein ab, legt selbige auf einen reinen Bogen Papier, und trocknet sie an einem Orte, wo es nicht staubt. Nachdem sie auf dem Papier abgetrocknet sind, so werden sie gemeiniglich in den Muscheln mit Gummiwasser angemacht, und zum Gebrauch aufgehoben.

Das **Gummiwasser**, welches macht, daß die Farben nicht abspringen, und zugleich einen angenehmen Glanz erhalten, wird auf folgende Weise verfertiget. Man thut in ein Gläschen mit einem engen Hals ohngefähr 3 Theile des besten reinsten arabischen Gummi und 2 Theile weißen Zuckerkand; und gießt so viel helles weiches Fluß oder Regenwasser darüber, als genug ist, um diese beyde Sachen darinn aufzulösen. Man stellt hierauf das Glas wohl zugebun-

gebunden an einen warmen Ort, entweder in die Sonne oder auf den Ofen, und rüttelt es bisweilen etwas um, damit es sich desto besser auflöse. Hat sich beydes sattsam aufgelöst, und man sieht auf dem Boden des Glases die Unreinigkeiten, so wird es durch ein rein leinen Läppchen in ein anders reines Glas filtrirt, und zum Gebrauch aufgehoben. Eine Haupteigenschaft desselben ist diese: daß es weder zu dick und zähe, oder zu dünne und schwach ist. Im ersten Fall gießt man ein wenig Wasser hinzu, ist es aber zu dünne, so muß noch etwas von dem Gummi und Zucker hinzugesetzt werden. Man darf niemals mit einem gefärbten Pinsel darein fahren, weil nicht nur das Wasser, sondern auch die Farben, welche damit angemacht werden sollen, verderben. Je reiner man das Wasser hält, desto lebhafter werden auch die Farben stehen, welche damit angemacht werden, und es ist daher nöthig, nach einem jedesmaligen Gebrauch das Gummiwasser für den Staub wohl zu verwahren.

Die Gefäße, worinn die Farben angemacht werden, sind gemeiniglich die Schalen von den Muscheln oder Austern, oder von Elfenbein und Porzellän. Die von Holz oder Horn taugen nichts. Die Schalen aber von Muscheln und Austern, müssen zuvor wohl von ihren Schleim gereiniget werden, indem man sie in laulichtes Wasser legt, und alsdenn auswäscht. Indessen ist diese Art die Farben in Muscheln zu legen, demohngeachtet nicht die beste. Denn so bald die Farben nur ein wenig dick in die Muscheln gebracht werden, so springen sie und verlieren ihren Schein. Die beste Methode ist diese: wenn man die auf dem Papier abgetrocknete Farben für allen Staub und feuchter Luft verwahret, und zum Gebrauch auf der Glastafel, worauf man die Farben mischt, nur so viel auf einmal mit Gummiwasser anmacht, als man nöthig hat, so, daß die Farbe nicht viel dicker als ein Bogen Papier darauf stehet.

Von den Graden und Verwandschaft der Farben.

Eine jede Farbe wird nach dem natürlichen Schatten, den Körper auf ihre Theile werfen, mit sich selbst, und durch stärkere oder schwächere Lagen, oder auch durch andere verwandte Farben schattirt. Und so lehren auch die lichten Stellen der natürlichen Dinge, was man vor Farben erwählen müsse, um ihr Licht getreu auszudrücken.

Um nun jede Farbe nach der Natur, welche unendlich mischt, zu vermischen und der Farbe ihren wesentlichen Grad mitzutheilen, wenn sie das Auge betrügen und reizen soll; so muß ein Mahler die Natur, Schwäche und Stärke seiner Farben genau verstehen, und alle ihre künftige Veränderungen, als gegenwärtig voraussehen. Man merke sehr wohl: daß aus den schon oben genannten 5 Hauptfarben, nämlich **Weiß, Gelb, Blau, Roth** und **Schwarz**, alle übrigen nur möglichen Mittelfarben entstehen. Unter diesen Hauptfarben sind einige Saftfarben, andere Erdfarben, und noch andere durch die Chymie zubereitete Farben. Bey den Saftfarben ist dieses zu beobachten: daß sie in der Mahlerey nicht eher gebraucht werden, bis man eine durchsichtige, schillernde, oder Sammetfarbe ausdrücken will.

Von dem hellsten Lichte einer Farbe bis zu ihrer nächst angrenzenden Farbe giebt es viele Grade, und man hat wegen vielen dabey vorfallenden Schwürigkeiten bisher zu wenig daran gedacht, die verschiedenen Abstuffungen der Farben genau zu bestimmen. Die gemeine Regel hierin ist: das Auge des Künstlers müsse das einzige Maaß seyn, zu wissen, wo sich die Lichter und Schatten der Farben unter einander verstecken, anfangen oder endigen. Ich behaupte aber vielmehr, daß es nicht so ganz unmöglich ist, einen gewissen Maaßstab und das Verhältniß der vornehmsten gemischten Farben anzugeben, und ich habe mich zu dem

Ende

Ende in dem von mir a. 1782. herausgekommenen Farbenlexicon, welches 4608 verschiedne Farbenmischungen enthält, weitläuftiger erklärt, worauf ich diejenigen, welchen es um eine genauere Kenntniß der Farben zu thun ist, verweise. Man wird darinn nicht nur alle bisher bekannte Hauptfarben nach ihren wesentlichen Eigenschaften und Zubereitungen, so wie sie alle Arten von Künstler gebrauchen, antreffen, sondern auch das Verhältniß und die Proportion der Theile der gemischten Farben beschrieben finden, daß man sie sogleich wird nachmachen können. Daß durch dieses Mittel die Farbengebung überhaupt, und besonders die Wahl der eigenthümlichen Farben eines Körpers sehr erleichtert wird, kann ich aller der Zweifel ohngeachtet, welche man bisher dagegen gehabt, behaupten. Ich kenne die Einwürfe sehr wohl, welche man dagegen gemacht hat, und ich will sie auch hier nur kürzlich anführen. Es ist nämlich gewiß, daß jedes Land sich andre Farben gräbt und bereitet; Luft, Wasser, Salze, Handgriffe und Geschirre machen, daß die bereitete Farbe bey dieser Witterung anders geräth, als in einem andern Lande. Allein bey allen diesen Verschiedenheiten, welchen die Farben unterworfen sind, habe ich demohngeachtet durch Versuche gefunden, daß der Unterschied, welcher daraus entstehet, so sehr merkbar nicht ist, und daß, wenn wirklich eine kleine Abänderung daher entsteht, die Farben demohngeachtet in der Hauptsache mit einander übereinkommen und eine große Aenlichkeit mit einander haben. Ich habe es daher für nöthig erachtet, um den Nutzen eines Farbenverzeichnisses einleuchtender zu machen, hier einen sehr kleinen Auszug davon zu liefern. Anfänger besonders, werden es mir Dank wissen, wenn ich ihnen hiebey auf den beygelegten Farbetafeln, gleichsam als auf einer Palette die vornehmsten gemischten Farben vor Augen lege. Sie dürfen sich nicht dabey für eine allzu mathematische Ausrechnung fürchten, denn diese würde die Ausübung sehr erschweren. Weiter nichts ist dazu erforderlich, als daß man die angegebnen ver-

vermischten Farben, aus den Hauptfarben zusammensetze, und sich zu dem Ende eines kleinen Maaßes bediene; wozu nach Willkühr, ein kleines Gefäß wie z. E. ein Fingerhuth ist, genommen werden kann. Ein geübtes Auge, welches die Größe der Dinge ohne Maaßstab beurtheilet, kann die Theile der Farben auch durch Messerspitzen abwiegen. Ich habe daher nur noch dieses anzumerken, daß ich die Hauptfarben, welche ich zu einer Mischung gebraucht, erstlich **trocken** sehr fein gerieben, und in diesem Zustand ihre Größe bestimmt habe. Alsdenn habe ich diese trocken abgemessenen Farben mit dem oben (S. 72) angegebenen Gummiwasser untereinander gerieben und vereiniget. Sollte es sich aber bey Beobachtung meines angegebenen Verhältnißes dem ohngeachtet treffen, daß die Farbe nicht so genau mit dem hier auf den Tafeln vorgestellten Farben übereinkomme, so wird man den dabey vorgegangenen Fehler sehr leicht abändern können, indem man, im Fall sie etwas zu dunkel gerathen, von den hellern Farben hinzusetzt, oder ist sie zu hell, etwas von den dunklern Farben noch beymische, welches allemal auf eine Kleinigkeit hinauslaufen wird, welche in Ansehung des daraus entstandenen Vortheils in keine Betrachtung gezogen werden kann.

Erklärung der beygefügten Farbentafeln nach ihren Verhältnissen und Bestandtheilen.

I. Tafel.

1. Tief Indigblau, Indigo.
2. Berlinerblau oder Preußischblau.
3. Tief Schmelzblau, 1 Th. Indig, 1 Th. Berlinerblau.
4. Voll Indigblau. 2 Th. Weiß, 1 Th. Indig.
5. Matt Indigblau. 18 Th. Weiß, 1 Th. Indig.
6. Schwach Indigblau. 36 Th. Weiß, 1 Th. Indig.
7. Tief Veilgenblau. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Carmin.
8. Starkblau. 4 Th. Berlinerblau, 1 Th. Weiß.

9. Glocken-

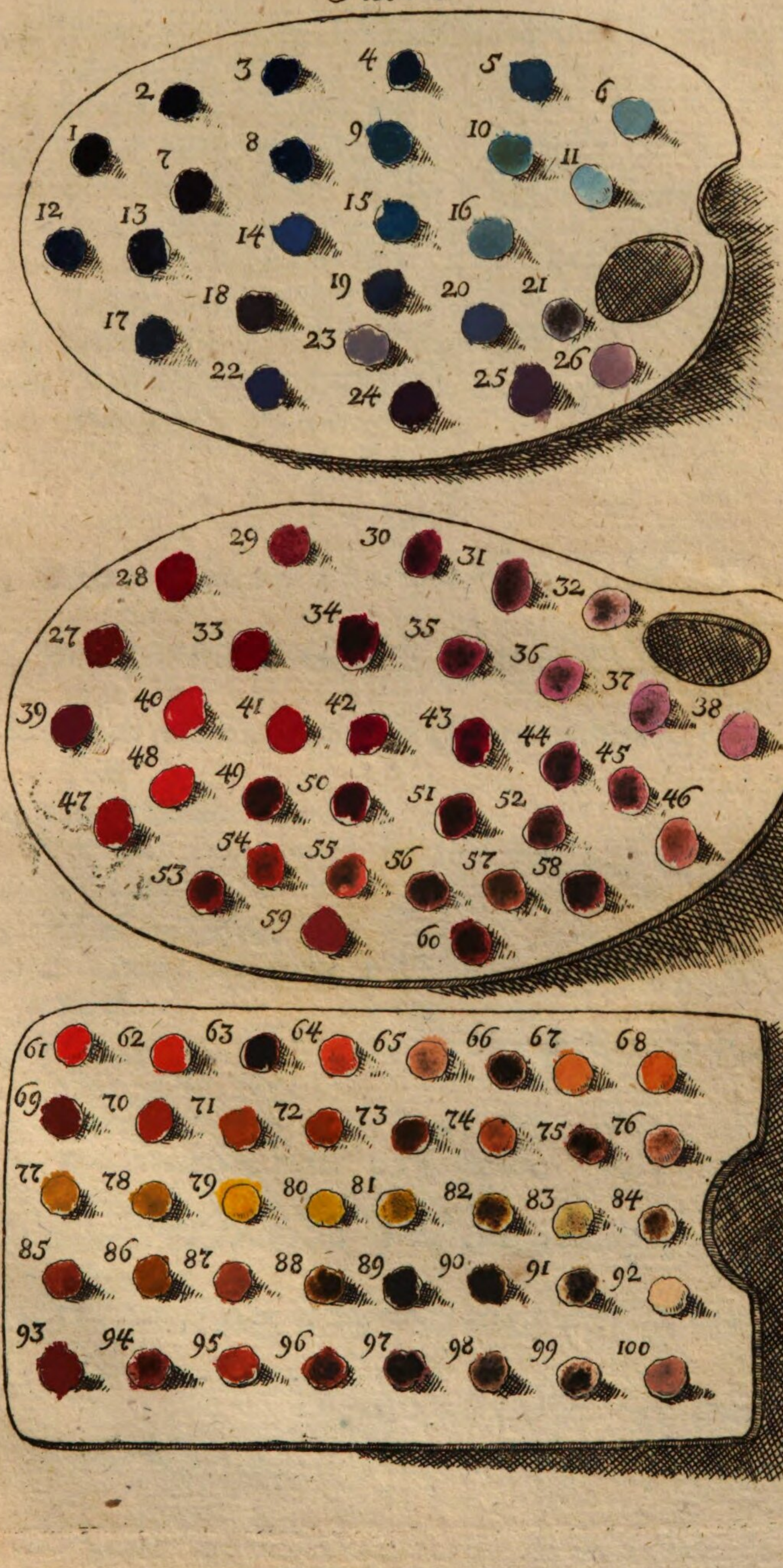
9. Glockenblumenfarbe. 2 Th. Weiß, 1 Th. Berlinerblau.
10. Schwachblau. 10 Th. Weiß, 1 Th. Berlinerblau.
11. Porzellanfarbe. 36 Th. Weiß, $\frac{1}{2}$ Th. Berlinerblau.
12. Tief Violettblau. 1 Th. Berlinerblau, 2 Th. Wienerlack.
13. Dunkel Lilienviolett. 4 Th. Wienerlack, 1 Th. Berlinerblau.
14. Hyacinthenblau. 2 Th. Bergblau, 1 Th. Florentiner oder Wienerlack.
15. Himmelblau. Bergblau.
16. Feinblau. 1 Th. Bergblau, 1 Th. Weiß.
17. Vollblauviolett. 1 Th. Indig, 2 Th. Wienerlack, 3 Th. Weiß.
18. Ganz Lila. 8 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin, 3 Th. Weiß.
19. Dunkel Agatblau. 3 Th. Bergblau, 1 Th. Wienerlack.
20. Gemein Agatblau. 3 Th. Bergblau, 1 Th. Wienerlack, $1\frac{1}{2}$ Th. Weiß.
21. Höchstes Blauviolett. 1 Th. Indig, 2 Th. Wienerlack, 56 Th. Weiß.
22. Dunkel Lila. 8 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin.
23. Hoch Lila. 8 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin, 38 Th. Weiß.
24. Dunkel Pfirsichblüthroth. 4 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin.
25. Gemein Pfirsichblüthroth. 4 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin, 5 Th. Weiß.
26. Höchstes Pfirsichblüthroth. 4 Th. Bergblau, 1 Th. Carmin, 44 Th. Weiß.
27. Dunkel Purpurbraun. 1 Th. Carmin, 1 Th. Englischschönroth.
28. Dunkel Carmesinroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Wienerlack,
29. Dunkel Wienerlack.
30. Voll Wienerlack. 4 Th. Wienerlack, 1 Th. Weiß.
31. Wienerlack. 1 Th. Wienerlack, 2 Th. Weiß.
32. Blaß Wienerlack. 1 Th. Wienerlack, 16 Th. Weiß.

33. Dunkel Carminroth.
34. Voll Carmesinroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Wienerlack, 2 Th. Weiß.
35. Hell Carmesinroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Wienerlack, 14 Th. Weiß.
36. Hoch Carmesinroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Wienerlack, 50 Th. Weiß.
37. Blaß Rosenroth. 1 Th. Carmin, 32 Th. Weiß.
38. Höchstes Purpurbraun. 1 Th. Carmin, 1 Th. Englisch-schönroth, 56 Th. Weiß.
39. Ganz Purpurbraun, 1 Th. Carmin, 1 Th. Englisch-schönroth, 3 Th. Weiß.
40. Dunkel Scharlachroth. 2 Th. Zinnober, 1 Th. Carmin.
41. Dunkel Atlasroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Zinnober.
42. Voll Carminroth. 4 Th. Carmin, 1 Th. Weiß.
43. Dunkel Rosenroth. 1 Th. Carmin, 1 Th. Weiß.
44. Rosenroth. 1 Th. Carmin, 8 Th. Weiß,
45. Höchstes Atlasroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Zinnober, 56 Th. Weiß.
46. Matt Fleischroth. 3 Th. Wienerlack, 1 Th. Zinnober, 38 Th. Weiß.
47. Tief Fleischroth. 3 Th. Wienerlack, 1 Th. Zinnober.
48. Dunkel Granathblüthroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Gummigutti.
49. Voll Scharlachroth. 2 Th. Zinnober, 1 Th. Carmin. 2 Th. Weiß.
50. Voll Atlasroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Zinnober, 2 Th. Weiß.
51. Atlasroth. 3 Th. Carmin, 1 Th. Zinnober, 10 Th. Weiß.
52. Hell Purpurbraun. 1 Th. Carmin, 1 Th. Englischschönroth, 14 Th. Weiß.
53. Mittel Erdbeerroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Englisch-braunroth, 7 Th. Weiß.
54. Mittel Granatblüthroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Gummigutti, 7 Th. Weiß.

55. Schwach Granatblüthroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Gummigutti, 26 Th. Weiß.
56. Höchstes Erdbeerroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Englisch-braunroth, 56 Th. Weiß.
57. Höchstes Granatblüthroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Gummigutti, 56 Th. Weiß.
58. Schwach Scharlachroth. 2 Th. Zinnober, 1 Th. Carmin, 26 Th. Weiß.
59. Dunkel Erdbeerroth. 3 Th. Zinnober, 1 Th. Englisch-braunroth.
60. Ganz Fleischroth. 3 Th. Wienerlack, 1 Th. Zinnober, 5 Th. Weiß.
61. Dunkel Oranienroth. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Zinnober.
62. Voll Oranienroth. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Zinnober, 2 Th. Weiß.
63. Dunkel Lilienroth. 3 Th. Neaplergelb, 1 Th. Zinnober.
64. Mittel Oranienroth, 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Zinnober, 7 Th. Weiß.
65. Höchstes Oranienroth. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Zinnober, 56 Th. Weiß.
66. Blaß Rothgelb. 3 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Zinnober, 38 Th. Weiß.
67. Mittel Orangegelb. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Bolus, 7 Th. Weiß.
68. Kräftig Orangegelb. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Bolus, 1 Th. Weiß.
69. Tief Rothfahl. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Englischschönroth.
70. Dunkel Rothgelb. 3 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Zinnober.
71. Dunkel Gelbfleischfarbig. 3 Th. Schüttgelb, 1 Th. Bolus.
72. Dunkel Oraniengelb. Orange, 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Bolus.
73. Gemein Rothgelb. 3 Th. Dunkler Ocker, 1 Th. Zinnober, 5 Th. Weiß.

74. Voll Gelbfleischfarbig. 3 Th. Schüttgelb, 1 Th. Bolus, 1 Th. Weiß.
75. Ganz Lilienroth. 3 Th. Neaplergelb, 1 Th. Zinnober, 3 Th. Weiß.
76. Hoch Lilienroth. 3 Th. Neaplergelb, 1 Th. Zinnober, 50 Th. Weiß.
77. Dunkel Wachsgelb. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. dunkler Ocker.
78. Voll Wachsgelb. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. dunkler Ocker, 2 Th. Weiß.
79. Dunkel Eyergelb. Dottergelb, 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Neaplergelb.
80. Schüttgelb.
81. Voll Eyergelb. 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Neaplergelb, 2 Th. Weiß.
82. Hell Eyergelb. 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Neaplergelb, 14 Th. Weiß.
83. Hoch Eyergelb. 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Neaplergelb, 50 Th. Weiß.
84. Höchstes Orangegelb. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Bolus, 56 Th. Weiß.
85. Stark Rothfahl. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Englischschönroth, 1 Th. Weiß.
86. Dunkler Ocker.
87. Gemein Rothfahl. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Englischschönroth, 7 Th. Weiß.
88. Ockergelb. 1 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Weiß.
89. Dunkel Weizengelb. 2 Th. Neaplergelb, 1 Th. dunkler Ocker.
90. Voll Weizengelb. 2 Th. Neaplergelb, 1 Th. dunkler Ocker, 2 Th. Weiß.
91. Hoch Ockergelb. 1 Th. dunkler Ocker, 14 Th. Weiß.
92. Blaß Weizengelb. 2 Th. Neaplergelb, 1 Th. dunkler Ocker, 32 Th. Weiß.
93. Dunkel Kupferroth. 3 Th. Englischschönroth, 1 Th. Zinnober.

Tab: I.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

94. Mittel Kupferroth. 3 Th. Englischschönroth, 1 Th. Zinnober, 7 Th. Weiß.
95. Bolus. Dunkel Bolusroth.
96. Mittel Bolus. 1 Th. Bolus, 1 Th. Weiß.
97. Hoch Kupferroth. 3 Th. Englischschönroth, 1 Th. Zinnober, 50 Th. Weis.
98. Schwach Gelbfleischfarbig. 3 Th. Schüttgelb, 1 Th. Bolus, 26 Th. Weiß.
99. Bleicher Bolus. 1 Th. Bolus, 26 Th. Weiß.
100. Blaß Rothfahl. 3 Th. Gummigutti, 1 Th. Englischschönroth, 44 Th. Weiß.

II. Tafel.

1. Dunkel Haarbraun. 2 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Köllnische Erde.
2. Dunkel Nelkenbraun. 2 Th. Bolus, 1 Th. Köllnische Erde.
3. Kräftig gebrannt Umbra. 3 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Weiß.
4. Tief gebrannt Umbra.
5. Tief Krebsbraun. 1 Th. Köllnische Erde, 1 Th. Englischschönroth.
6. Elfenbeinschwarz.
7. Schwarzes Bleyweiß. 1 Th. Elfenbeinschwarz, 1 Th. Weiß.
8. Voll Haarbraun. 2 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Köllnisches Erde, 2 Th. Weiß.
9. Ockerbraun. 2 Th. Umbra, 1 Th. Gummigutti.
10. Voll Muskatenbraun. 1 Th. Umbra, 1 Th. Englischbraunroth, 2 Th. Weiß.
11. Dunkel Braunröthlich. 1 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Wienerlack.
12. Tief Leberfarbig. 2 Th. Wienerlack, 1 Th. Kölnische Erde.

13. Dunkel Braunviolett. 10 Th. Englischbraunroth, 1 Th. Berlinerblau.

14. Haarbraun. 2 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Köllnische Erde, 10 Th. Weiß.

15. Gemein Braun. 2 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Köllnische Erde, 10 Th. Weiß.

16. Voll Nelkenbraun. 2 Th. Bolus, 1 Th. Köllnische Erde, 2 Th. Weiß.

17. Voll Braunröthlich. 1 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Wienerlack, 2 Th. Weiß.

18. Kräftig Krebsbraun. 1 Th. Köllnische Erde, 1 Th. Englischschönroth, 2 Th. Weiß.

19. Gemein Braunviolett. 10 Th. Englischbraunroth, 1 Th. Berlinerblau, 5 Th. Weiß.

20. Stark Leberfarbig. 2 Th. Wienerlack, 1 Th. Köllnische Erde, 2 Th. Weiß.

21. Bleich Braun. 2 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Köllnische Erde, 56 Th. Weiß.

22. Nelkenbraun. 2 Th. Bolus, 1 Th. Köllnische Erde, 10 Th. Weiß.

23. Muskatenbraun. 1 Th. Umbra, 1 Th. Englischbraunroth, 10 Th. Weiß.

24. Krebsbraun. 1 Th. Köllnische Erde, 1 Th. Englischschönroth, 14 Th. Weiß.

25. Höchstes Braunviolett. 10 Th. Englischbraunroth, 1 Th. Berlinerblau, 52 Th. Weiß.

26. Mittel Leberfarbig. 2 Th. Wienerlack, 1 Th. Köllnische Erde, 14 Th. Weiß.

27. Höchstes Nelkenbraun. 2 Th. Bolus, 1 Th. Köllnische Erde, 56 Th. Weiß.

28. Höchstes Haarbraun. 2 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Köllnische Erde, 56 Th. Weiß.

29. Hell Schönbraunroth. 2 Th. Englischschönroth, 1 Th. gebrannt Umbra, 14 Th. Weiß.

30. Höchstes Schönbraunroth. 2 Th. Englischschönroth, 1 Th. gebrannt Umbra, 56 Th. Weiß.

31. Schwach Braunröthlich. 1 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. Wienerlack, 26 Th. Weiß.
32. Hoch Krebsbraun. 1 Th. Köllnische Erde, 1 Th. Englischschönroth, 56 Th. Weiß.
33. Bleich Leberfarbig. 2 Th. Wienerlack, 1 Th. Köllnische Erde, 56 Th. Weiß.
34. Grauweiß. 20 Th. Weiß, 1 Th. Elfenbeinschwarz.
35. Bleyfarbe. 7 Th. Weiß, 1 Th. Elfenbeinschwarz.
36. Tief Blaugrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Gummigutti.
37. Tief Ritterspomgrün. 3 Th. Schwarz, 1 Th. Berlinerblau, 4 Th. Gummigutti.
38. Dunkel Kohlgrün. 1 Th. Berlinerblan, 1 Th. dunkler Ocker.
39. Stark Wassergrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Schwarz, 3 Th. Gummigutti, 3 Th. Weiß.
40. Voll Kohlgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. dunkler Ocker, 2 Th. Weiß.
41. Kräftig Berggrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 1 Th. Weiß.
42. Dunkel Kupfergrün. 8 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti.
43. Voll Spahngrün. 12 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 3 Th. Weiß.
44. Schwach Spahngrün. 12 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 32 Th. Weiß.
45. Tief Rosengrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Schwarz, 9 Th. Gummigutti.
46. Tief Nußgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Bergblau, 12 Th. Gummigutti.
47. Kräftig Rosengrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Schwarz, 9 Th. Gummigutti, 5 Th. Weiß.
48. Stark Blaugrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Gummigutti, 2 Th. Weiß.
49. Dunkel Spahngrün. 12. Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti.

50. Gemein Blaugrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Gummigutti, 10 Th. Weiß.
51. Blaß Blaugrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Gummigutti, 50 Th. Weiß.
52. Schwach Kohlgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. dunkler Ocker, 18 Th. Weiß.
53. Tief Schwarzgrünlich. 1 Th. Elfenbeinschwarz, 1 Th. Gummigutti.
54. Stark Rittersporngrün. 3 Th. Schwarz, 1 Th. Berlinerblau, 4 Th. Gummigutti, 5 Th. Weiß.
55. Dunkel Papagey- oder Sittichgrün. 1 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti.
56. Dunkel Schönpapageygrün. 2 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti.
57. Voll Schönpapageygrün. 2 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 2 Th. Weiß.
58. Licht Sammtgrün. 3 Th. Berlinerblau, 1 Th. Indig, 12 Th. Gummigutti, 38. Th. Weiß.
59. Hoch Rosengrün. 2 Th. Berlinerblau, 1 Th. Schwarz. 9 Th. Gummigutti, 78 Th. Weiß.
60. Schönpapageygrün. 2 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 10 Th. Weiß.
61. Dunkel Herbstgrün. 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Schwarz.
62. Dunkel Koffegrün. 1 Th. Berlinerblau, 6 Th. dunkler Ocker.
63. Voll Nußgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Bergblau, 12 Th. Gummigutti, 5 Th. Weiß.
64. Ganz Granatengrün. 12 Th. Gummigutti, $\frac{1}{2}$ Th. Berlinerblau, 7 Th. Weiß.
65. Voll Papageygrün. 1 Th. Bergblau, 1 Th. Gummigutti, 2 Th. Weiß.
66. Hell Nußgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Bergblau, 12 Th. Gummigutti, 26 Th. Weiß.
67. Granatengrün. 12 Th. Gummigutti, $\frac{1}{2}$ Th. Berlinerblau, 14 Th. Weiß.

68. Hoch Nußgrün. 1 Th. Berlinerblau, 1 Th. Bergblau, 12 Th. Gummigutti, 70 Th. Weiß.
69. Mittel Koffegrün. 1 Th. Berlinerblau 6 Th. dunkler Ocker 10 Th. Weiß.
70. Ganz Herbstgrün, 6 Th. Gummigutti 1 Th. Schwarz 5 Th. Weiß.
71. Schwach Herbstgrün. 6 Th. Gummigutti 1 Th. Schwarz 32 Th. Weiß.
72. Höchstes Schönpapageygrün. 2 Th. Bergblau. 1 Th. Gummigutti 42 Th. Weiß.
73. Bleich Schwarzgrünlich. 1 Th. Elfenbeinschwarz 1 Th. Gummigutti 56 Th. Weiß.
74. Blaß Umbra. 1 Th. Umbra 20 Th. Weiß.
75. Stark Schwarzgrünlich. 1 Th. Elfenbeinschwarz. 1 Th. Gummigutti 2 Th. Weiß.
76. Mittel Schwarzgrünlich. 1 Th. Elfenbeinschwarz 1 Th. Gummigutti 14 Th. Weiß.
77. Ganz Ritterspornsgrün. 3 Th. Schwarz, 1 Th. Berlinerblau 4 Th. Gummigutti 14 Th. Weiß.
78. Blaß Ritterspornsgrün. 3 Th. Schwarz 1 Th. Berlinerblau 4 Th. Gummigutti 70 Th. Weiß.
79. Hoch Koffegrün. 1 Th. Berlinerblau 6 Th. dunkler Ocker 56. Th. Weiß.
80. Dunkel Gelblichgrün. 6 Th. Gummigutti 1 Th. Bergblau.
81. Ganz Gelblichgrün. 6 Th. Gummigutti, 1 Th. Bergblau. 3 Th. Weiß.
81. Schwach Gelblichgrün. 6 Th. Gummigutti 1 Th. Bergblau 18 Th. Weiß.
83. Höchstes Olivengelblich. 2 Th. Gummigutti 1 Th. Umbra 50 Th. Weiß.
84. Umbra.
85. Ganz Umbra 3 Th. Umbra 1 Th. Weiß.
86. Dunkel Olivengelblich 2 Th. Gummigutti 1 Th. Umbra.
87. Dunkel Grünlichbraun. 1 Th. Berlinerblau 10 Th. dunkler Ocker.

88. Mittel Grünlichbraun. 1 Th. Berlinerblau 10 Th. dunkler Ocker, 10 Th. Weiß.

89. Bleich Grünlichbraun 1 Th. Berlinerblau 10 Th. dunkler Ocker 54 Th. Weiß.

90. Voll Olivengelblich. 2 Th. Gummigutti 1 Th. Umbra 2 Th. Weiß.

91. Hell Olivengelblich. 2 Th. Gummiguti 1 Th. Umbra 10 Th. Weiß.

92. Tief Braun. 2 Th. gebrannt Umbra 1 Th. Köllnische Erde.

93. Dunkel Lebhaftzimmtbraun. 1 Th. gebrannt Umbra 1 Th. Bolus.

94. Stark Tombakbraun. 1 Th. Umbra 1 Th. Bolus $\frac{1}{2}$ Th. Weiß.

95. Gemein Tombakbraun. 1 Th. Umbra 1 Th. Bolus 5 Th. Weiß.

96. Bleich Tombakbraun. 1 Th. Umbra 1 Th. Bolus 44 Th. Weiß.

97. Höchstes Schönbraun. 1 Th. gebrannt Umbra 1 Th. dunkler Ocker 56 Th. Weiß.

98. Voll Schönbraun. 1 Th. gebrannt Umbra 1 Th. dunkler Ocker 2 Th. Weiß.

99. Ganz Lebhaftzimmtbraun 1 Th. gebrannt Umbra 1 Th. Bolus 3 Th. Weiß.

100. Ganzröthlichzimmtbraun. 2 Th. Boulus 1 Th. gebrannt Umbra 3 Th. Weiß.

101. Licht Kupferbraun. 1 Th. Mumie 1 Th. Bolus 20 Th. Weiß.

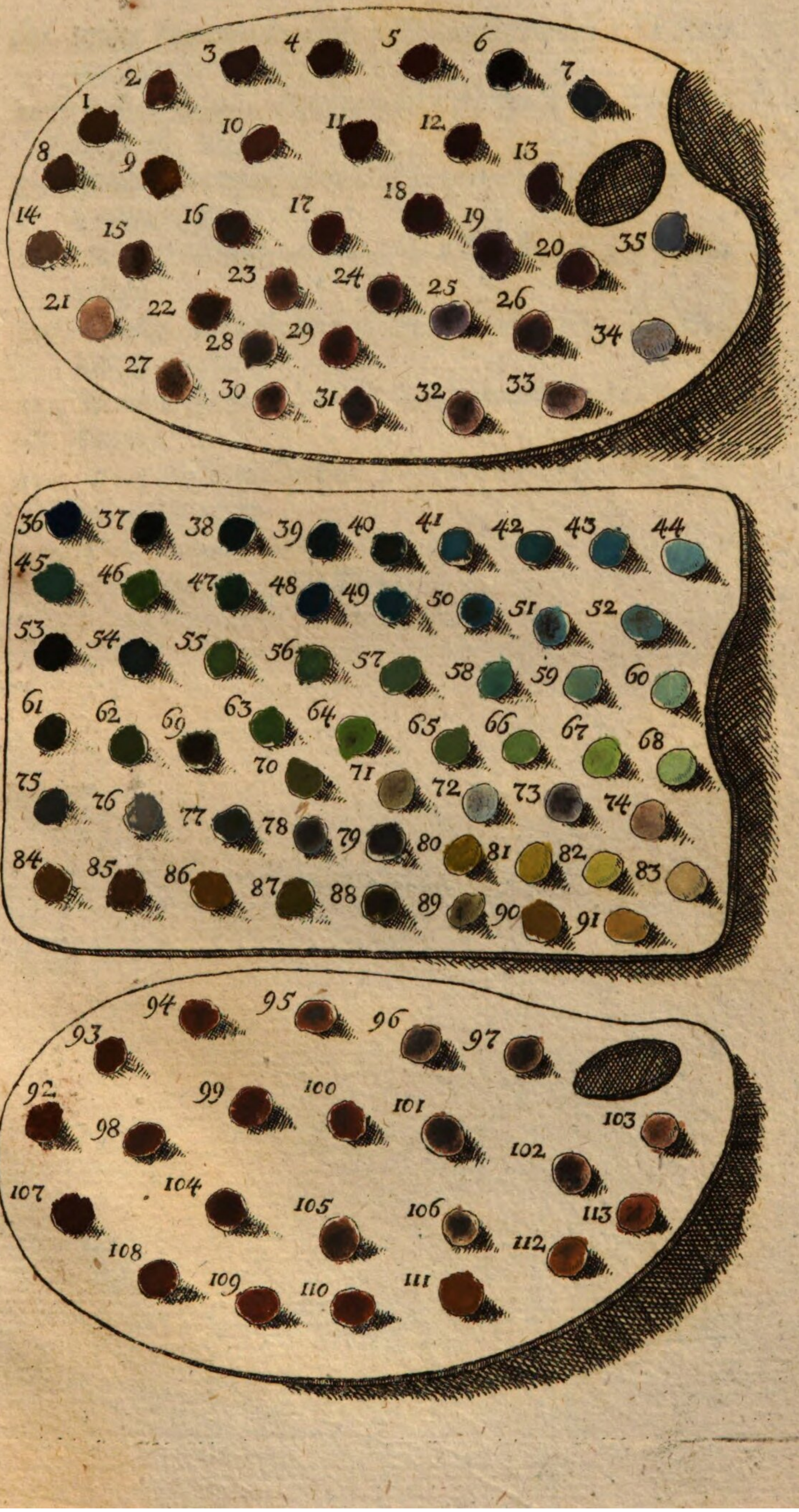
102. Hoch Lebhaftzimmtbraun. 1 Th. gebrannt Umbra 1 Th. Bolus 50 Th. Weiß.

103. Bleich gebrannt Umbra 1 Th. gebrannt Umbra 38 Th. Weiß.

104. Mittel gebrannt Umbra 1 Th. gebrannt Umbra 4 Th. Weiß.

105. Hell Schönbraun 1 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. dunkler Ocker, 14 Th. Weiß.

Tab: II.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113

106. Matt Zimmtbräunlich. 2 Th. dunkler Ocker 1 Th. Mumie 32 Th. Weiß.

107. Stark Braun. 2 Th. gebrannt Umbra 1 Th. Köllnische Erde. 2 Th. Weiß.

108. Dunkel Schönbraun. 1 Th. gebrannt Umbra, 1 Th. dunkler Ocker.

109. Dunkel Schönzimmtbraun. 1 Th. Umbra 1 Th. Wienerlack.

110. Dunkel Zimmtbraun. 3 Th. dunkler Ocker 1 Th. Englischbraunroth.

111. Dunkel Zimmtbräunlich. 2 Th. dunkler Ocker. 1 Th. Mumie.

112. Ganz Zimmtbräunlich. 2 Th. dunkler Ocker 1 Th. Mumie 3 Th. Weiß.

113. Voll Zimmtbraun. 3 Th. dunkler Ocker, 1 Th. Englischbraunroth. 3 Th. Weiß.

Die Mahlerey einzelner Gegenstände der Natur und Kunst.

I. Von den Blumen.

Wenn man die rothe Rose gezeichnet und mit bloßen Carmin den Umriß gemacht, wie man dieses bey allen übrigen Figuren in der Waßermahlerey thun muß, so legt man selbige ganz blaß von Carmin und Weiß an. Tab. I. n. 37. Nachher mahlt man die Schatten mit eben dieser Farbe, doch daß etwas weniges Weiß darunter sey, Tab. I. n. 35. Endlich nimmt man den Carmin allein, welcher anfangs ganz hell Tab. I. n. 43. und nachgehends je mehr man arbeitet, und je dunkler die Schatten sind, immer stärker werden muß. Tab. I. n. 42. Diese erste Ausschattirung geschiehet mit großen und breiten Strichen; endlich aber vollendet man sie mit kleinen Strichen; die eben die Schattirung haben müssen, wie der Kupferstich, oder wie es die Natur an den Rosenblättern selbst an die Hand giebt. Das höchste Licht, und das Aeusserste an den hellsten Blättern wird mit Weiß und ein klein wenig Carmin erhöhet. Tab. I. n. 32. Das Herz oder das Innerste der Rose und der Schatten muß allezeit dunkler angelegt und ausschattirt seyn als die übrigen Blätter. Sind die Rosen sehr weit offen und sollen sie ein wenig verwelkt aussehen, so kan man zu der Schattirung der äusseren Blätter ein wenig Indig nehmen, oder von der Farbe Tab. I. n. 26.

Die gestreiften oder gesprengten Rosen müßen noch bläßer angelegt werden, damit man die Streifen, die man im Schatten mit etwas dunklern und im Licht mit sehr hellen Carmin durch Striche macht, desto beßer sehen kann.

Zu weißen Rosen legt man alles mit Weiß an, und untermahlt und vollendet selbige wie die rothen; doch nimmt

man

man hierzu Schwarz, Weiß und ein wenig Blau, Tab. II. n. 35.

Bey der gelben Rose mahlt man den ersten Grund mit Tab. I. n. 84. schattirt sie mit Gummigutti und etwas Schwarz, und erhebt das Licht mit Weiß.

Den Saamen der Rosen untermahlt mit Gummi-Gutti, worunter man zum Schattiren ein wenig Grün mischt. Bey den weißen und gelben Rosen scheint der Saame etwas röthlicher, und man kann ihn daher mit etwas Zinnober ausschattiren.

Die Stiele, Blätter und Knöpfe an allen Rosen untermahlt man mit Tab. II. n. 47. Zum Schattiren braucht man Tab. II. n. 45. nnd an den Orten wo die Schatten stark seyn, mischt man von den andern hellern grünen Farben desto weniger darein. Tab. II. n. 37.

Die Blätter müssen außen herum mehr blau als inwendig aussehen, daher man sie mit Tab. II. n. 57. untermahlt und zum Schattiren ein wenig von Tab. II. n. 45 dazu nimmt; man mahlt auch die Adern an der äussern Seite heller als inwendig, jene aber dunkler. Die Dornen an den Stielen und Knöpfen macht man mit kleinen Strichlein von Tab. I. n. 27. die an dem Stengel werden mit Tab. II. n. 57. und Tab. I. n. 27. untermahlt und mit Tab. I. n. 27. und Schwarz ausschattirt. Der unterste Theil am Stengel wird überhaupt etwas röthlicher als der obere Theil angelegt, indem man zu dem Grünen noch Tab. II. n. 5. und Schwarz allein nimmt.

Von Tulipanen.

Da die Tulipanen so unendlich verschieden sind, so kann man nicht allgemein bestimmen, mit was für Farben selbige gemahlt werden müssen, daher will ich blos von den schönsten etwas sagen, welches die gestreiften sind. Diese Streifen werden an einigen Orten mit sehr hellen, an andern mit dunklern Carmin untermahlt, und mit eben

dieser Farbe mit kleinen Strichlein, die nach dem Schwung der Streifen gehen müssen, fertig gemacht. Bey andern macht man den ersten Grund mit Zinnober, mischt zum andernmal Carmin darunter, und vollendet sie mit Carmin allein. Zu einigen nimmt man anstatt des Carmins Florentiner Lack, Tab. I. n. 29. auf den Zinnober.

Man mahlt sie auch mit vermischten Lack und Carmin, und untermahlt sie mit bloßen Lack oder mit Lack und Weiß untereinander, und verschattirt beydes mit Florentiner-Lack.

Es giebt aber auch Veilchenbraune Tulipanen diese untermahlt man mit Tab. I. n. 24 – 26. bald blauer bald röther. Denn die Manier zu mahlen ist bey beyden einerley und besteht der Unterschied nur in den Farben.

An gewissen Orten, als zwischen den Streifen von Zinnober, Carmin oder Lack, muß man bisweilen etwas blaues von Bergblau und weiß, oder sehr hellen Veilchenblau machen, welches man mit Strichlein, wie alles übrige ausmahlt, und es mit und in den Streifen verlieren läßt.

Es giebt auch Tulipanen, welche eine bräunliche Tinte haben. Diese mahlt man mit Tab. I. n. 72. 69. nachdem selbige von Farbe sind. Diese Farbe findet sich nur bey raren und nicht gemeinen Tulipanen.

Den Boden zu schattiren nimmt man gemeiniglich zu denen, die mit Carmin gestreift sind, Indig und Weiß. Zu denen mit Lack nimmt man Schwarz und Weiß, darunter man bey einigen etwas Grünes machet. Man kann auch mit Gummigutti und Umbra schattiren, und zwar allzeit mit Strichlein und in den Zug und Schwung, wie die Blätter gehen.

Sonst giebt es auch bordirte und eingefaßte Tulipanen, die ganz einfärbig sind, ausgenommen daß sie an den äussersten Ende der Blätter eine Einfaßung haben, welche bey den veilchenblauen weiß, bey den gelben roth, und bey den weißen roth ist.

Die Veilchenblauen legt man mit Tab. I. n. 23. an, schattirt und vollendet sie mit eben dieser Farbe Tab. I. n. 18. Die Einfaßung aber läßt man mit dieser Farbe unberührt und legt gelinde Weiß darauf, welches man mit sehr hellen Indig schattirt.

Die gelben Tulipanen untermahlt man mit Tab. I. n. 82. schattiret sie mit eben dieser Farbe Tab. I. n. 81. und ein wenig Ocker und Umbra, oder von Tab. I. n. 86. darunter. Die Einfaßung wird mit Zinnober angelegt, und mit wenig Carmin ausgemahlt.

Die rothen legt man mit Zinnober an, und mahlt sie mit eben dieser Farbe und ein wenig Carmin und Lack darunter aus. Den Boden und die Einfaßung mahlt man mit Gummigutti, wozu zum Ausmahlen etwas Grün, Umbra oder Schwarz genommen wird.

Die weissen Tulipanen schattirt man mit Schwarz, Blau und Weiß, und dienet hierzu besonders die Chinesische Tusche, weil man sehr gelinde Schatten damit machen kann. Die Einfaßung wird mit Carmin gemacht.

Bey allen diesen Tulipanen läßt man in der Mitte der Blätter eine Nerve oder Ader heller, als das übrige. Die Einfaßung macht man aus dem Boden durch einen gewissen Schwung der Länge nach, welcher sich mit kleinen Strichlein verliehrt. Denn diese Ader darf nicht wie die Streifen abgeschnitten aussehen.

Bey denen der Boden ein wenig wie schwarz ist, untermahlt und vollendet man denselben mit Indig, ingleichen auch den Saamen um den Stengel herum. Ist der Boden gelb, so untermahlt man ihn mit Gummigutti und setzt zum Ausmahlen Umbra oder Schwarz hinzu.

Die grünen Blätter und den Stiel der Tulipanen untermahlt man gemeiniglich mit Tab. II. n. 57. und schattirt sie mit Tab. II. n. 46. mit großen Strichen der Länge der Blätter nach, aus.

Von den Nelken.

Es giebt deren gestreifte und ungestreifte oder einfärbige. Die gestreiften streift man entweder mit Zinnober und Carmin, oder mit Lack und Carmin, oder mit bloßen Florentiner Lack, oder mit Lack und Weiß. Auch sind einige sehr dunkel, andre blaß, einige sehr groß, einige aber klein gestreift.

Den Boden schattirt man mit Indig und Weiß.

Die Fleischfarbenen sind gemeiniglich an sich selber sehr bleich, und haben etwas stärkere Streifen von eben dieser Farbe. Diese macht man mit Tab. I. n. 46. 56. 76.

Andre mahlt man mit Tab. I. n. 36. 37. diese schattirt und streift man ohne Weiß. Noch andre ganz rothe mahlt man mit Zinnober oder Carmin, Tab. I. n. 40. 50. 42. 41. so dunkel als man will; andere mit lauter Florentiner Lack, und die mehresten, nachdem solche die Natur oder Phantasie an die Hand giebt.

Das Grüne an allen ist Tab. II. n. 40. mit Tab. II. n. 38. schattirt.

Von Hyacinten.

Es giebt vornehmlich vier Gattungen von Farben in den Hyacinten nemlich dunkelblau, etwas lichtblauer, blaßroth und weiß. Die erste Gattung legt man mit Tab. I. n. 9. 14. 20. etc. und kann mit n. 8. ibid. auch ausschattirt werden. Die andre Gattung legt man an mit blaßblau Tab. I. n. 10. und 11. womit sie auch schattirt werden. Die blaßrothen legt man an mit Tab. I. n. 32. 36. 37. 38. mit eben dieser Farbe werden sie auch stärker ausschattirt. Die letztre Art legt man ganz Weiß an, und schattirt sie mit Schwarz und ein wenig Weiß, womit man auch durch Striche den Schwung der Blätter verfertiget. Das Grüne, und der Stengel an den blauen

wird

wird mit Tab. II. n. 58. und mit Tab. II. n. 36 gemacht. Man kann auch zu dem Stiel etwas Carmin nehmen, damit er röthlich werde.

Von der primula veris oder den Schlüsselblümchen.

Diese sind von viererley Farben, blaß violet, blaß roth, weiß und gelb. Die Veilchenblauen mahlt man mit Tab. I. n. 24. 25. zum Schattiren aber nimmt man Tab. I. n. 13. Die Blaßrothen legt man mit Tab. I. n. 30 an und schattirt sie mit eben dieser Farbe n. 29. etwas stärker. Die weißen legt man mit Weiß an, schattirt sie mit Schwarz und Weiß mit Strichelchen, wie die übrigen aus. Das Herz von diesen dreyen Gattungen mahlt man mit Tab. I. n. 83. in der Gestalt eines kleinen Sterns, welches man mit Gummigutti schattirt und in der Mitte eine kleine Rundung von Tab II. n. 66. setzt. Die gelben Schlüßelblühmchen legt man mit Tab. I. n. 83. an und schattirt sie mit Gummigutti und Umbra. Die Stiele, grünen Blätter und Knöpfe untermahlt man mit Tab. II. N. 65. schattiret aber mit Tab. II. n. 46. mit welcher Farbe auch die Reifen und Aederchen, welche man auf den Blättern sieht, angezeigt werden.

Von Ranunkeln.

Hiervon giebt es sehr viele Gattungen, worunter man die dunkelen und Pomeranzenfarbenen für die schönsten hält. Man kann sie anlegen mit den Farben von Tab. I. n. 35. 36. 50 etc. und überhaupt alle diejenigen Farben gebrauchen, welche auf den zwey Paletten von n. 27. bis 100 befindlich sind. Das Grüne am Stengel ist Tab. II. n. 57. darunter man zum Schattiren Tab. II. n. 46. mischet. Die Blätter sind etwas dunkler Grün von Tab. II. n. 47.

Von den Lilien.

Bey der Iris Persica legt man die innern Blätter weiß an, und schattirt sie mit Indig, vermischt mit wenigen Grün, doch läßt man in der Mitte eines jeden Blattes einen kleinen weißen Unterschied; bey den äussern aber macht man an eben diesem Ort eine Anlag von Gelb, Tab. I. n. 83. welche man mit etwas Gummigutti und Schwarz schattirt. Ueber das ganze Blatt werden kleine längliche Punkte gemacht, welche etwas weit von einander stehen müssen. An dem äussersten Rand eines jeden Blattes macht man theils große braune rothe Flecken, von Schwarz und Carmin, theils andre von lauter Indig, aber sehr dunkel. Das übrige und den äusseren Theil der Blätter schattirt man mit Schwarz. Das Grüne bey allen Lilien wird untermahlt mit Tab. II. n. 57. und mit Tab. II. n. 46. schattirt.

Die blauen Lilien legt man an mit Tab. I. n. 13. Zum Schattiren aber, besonders an den mittlern Blättern nimmt man weniger Weiß Tab. I. n. 1. mit welcher Farbe man auch die Adern mahlt. In der Mitte der innern Blätter wird eine kleine gelbe Nerve gelassen.

Von der Tuberose.

Diese legt man mit Weiß an und schattirt mit Schwarz. An einigen Orten kann auch ein wenig Braungelb darunter gemischt werden. Zu den äussern Blättern thut man Carmin hinzu, damit sie etwas röthlich werden. Das Herz wird vom Tab. I. n. 83. gemacht und mit etwas Grün schattirt. Das Grüne der Blätter aber legt man mit Tab. II. n. 58. an und schattirt mit Tab. II. n. 45.

Von Narcissen.

Alle gelbe Narcissen doppelte und einfache, werden mit Tab. I. N. 83 angelegt und mit Gummigutti untermahlt, darzu

darzu man bey der Ausmahlung Umbra und etwas Schwarz nimmt. Die Glocke in der Mitte macht man Tab. I. n. 82. und faßt sie mit Zinnober und Carmin ein. Die weißen Narcissen legt man mit Weiß an und schattirt mit Schwarz und Weiß, ausgenommen die Glocke, welche ebenfals mit Tab. I. n. 83. und Gummigutti gemahlt wird. Das Grüne ist auf Tab. II. n. 58. mit Tab. II. n. 46 schattirt.

Von den Anemonen.

. Hiervon giebt es verschiedene Gattungen, so wohl gefüllte als einfache. Die einfachen sind gemeiniglich ohne Streifen. Man macht solche theils Veilchenblau mit Violet und Weiß, und schattirt sie mit eben dieser Farbe, bald blauer, bald heller, bald dunkler.

Andere untermahlt man mit Florentiner Lack und Weiß, und schattirt sie mit eben dieser Farbe. Noch andere legt man an mit Zinnober, schattirt sie auch damit und ein wenig Carmin darunter.

Man hat auch weiße und Citronenfarbene Anemonen, welche letzteren man mit Tab. I. n. 83 anlegt; beyde aber theils mit Zinnober theils mit sehr dunklen Lack ausschattirt werden; besonders bey dem Herze und dem Boden, welcher bisweilen schwarz ist, und mit Indig oder Schwarz und Weiß, verdunkelt wird. Bey einigen ist der Boden heller als das übrige, oft ganz weiß, obgleich der übrige Theil der Blume dunkel ist.

Was die gefüllten Anemonen betrift, so sind an den schönsten derselben die grossen Blätter gestreift. Die Streifen können mit Zinnober angelegt und mit Carmin schattirt werden. Das übrige der Blätter wird mit Indig gemacht. Die inneren kleinen aber legt man ganz mit Zinnober und Weiß an, und schattirt mit Zinnober und Carmin vermischt

Man hat auch gefüllte Anemonen, die ganz roth oder ganz violet sind. Die ersten legt man an mit Zinnober und Carmin, fast ganz ohne Weiß, und schattirt mit blossen

Car-

Carmin, worunter viel Gummi genommen werden muß, damit sie desto dunkler werden. Die Violetfarbe aber legt man an mit Violet und Weiß, und schattirt es ohne Weiß mit ihrer Farbe aus.

Das Grüne an allen Anemonen ist Tab. II. n. 65. und wird mit Tab. II. n. 47. schattirt. Die Stiele an denselben sind etwas röthlich, daher man sie mit Carmin, etwas Schwarz, bisweilen auch mit Grün vermengt und schattirt, nachdem sie vorher mit Gelb angelegt worden.

II.

Von den Früchten.

Aepfel.

Diese werden mit Tab. II. n. 60. 68. 82. angelegt. Man vertieft sie mit etwas Köllnischer-Erde und Florentiner Lack, und giebt ihnen wenn es nöthig ist, eine angenehme Röthe mit Carmin oder Florentinerlack. Die Erhabenheit oder das Licht macht man mit reinem Weiß und Gelb und das höchste Licht oder den Blick mit Weiß allein. Man muß aber hierbey auf die verschiedenen Arten der Aepfel Rücksicht nehmen, ob sie gelb oder grün, oder röthlich, ob sie reif oder unreif sind. Es ist zu merken, daß man diese Früchte dünne und zart anlege, besonders diejenigen die man röthlich machen will, weil der Lack auf das Grün und Gelbe sich nicht wohl handeln läßt. Man kan um dieses zu vermeiden die rothe Farbe auch zuerst anlegen.

Birnen.

Die Birnen werden ebenfals mit Tab. II. n. 59. 60. 67. 68. angelegt, und mit Umbra oder Köllnische-Erde und Grün gelinde vertieft. Einige werden auch etwas röthlich gemahlt, wie die Aepfel, jedoch nicht so hoch von Farbe.

Kirschen.

Die hellrothen Sauerkirschen legt man an mit Tab. I. n. 54. Mit Tab. I. n. 40 werden sie verschattirt. Die Erhöhung geschieht mit Tab. I. n. 55. das höchste Licht aber, oder der Glanz wird mit einem Punkt Weiß gemacht.

Die Glaskirsche legt man in der Mitte an, mit Tab. I. n. 70. und läßt die Ecken weißgelb bleiben, nach welchen man die Farbe n. 70 vertreibt, und endlich mit Tab. I. n. 40. röther macht und mit Weiß erhöhet.

Eine Herzkirsche legt man an mit dunklem Roth Tab. I. n. 27. Die Schattirung geschiehet mit Schwarz allein, und die Erhöhung mit Tab. I. n. 28. Der Blick bestehet aus Weiß und ein klein wenig Zinnober. Um den Glanz und die Lebhaftigkeit der Kirschen auszudrücken, muß man etwas viel Gummiwasser darunter nehmen.

Maulbeeren.

Man legt sie mit blossen Florentinerlack an, welcher etwas dunkel seyn muß. Die Ausschattirung geschiehet mit Schwarz, jedoch so, daß an dem Umriß allezeit ein röthlicher Wiederschein von Florentinerlack bleibe. Die Erhöhung geschieht mit Tab. I. n. 28. Der Blick ist ganz Weiß.

Erdbeeren.

An den Erdbeeren legt man den Grund weißgelblich an, Tab. I. n. 84. den man hernach ganz dünne mit Lack überziehet, so daß auf den runden Umriß ein weißgelblicher Wiederschein bleibe. Ueberhaupt müssen in einer Gruppe von Erdbeeren einige etwas mehr ins Gelbe oder Weiße ziehen. Man vertiefet sie mit Lack- und erhöhet sie mit Zinnober und Gelb, und bisweilen den Blick mit Weiß allein. Die Punkte oder Streifen auf den Erdbeeren werden mit Florentinerlack und Schwarz gemahlt, und diejenigen Punkte, welche auf dem weißen oder gelben Grund zu stehen

kommen, sind öfters von brauner Farbe, welches man mit Ocker und Schwarz machen kann.

Weintrauben.

Die schwarzen Trauben mahlt man mit Tab. I. n. 13. Man bemerke daher an jeder Beere die Drucke des Lichts mit einigen kleinen, weissen und etwas länglichten Punkten, und mache sie mit Zinnober etwas roth. Die weissen Trauben mahlt man mit Tab. II. n. 59. Die Lichter der Beere macht man von purem Weiß und den Wiederschein mit ein wenig Gelb, das unter die Farbe gemischt wird.

Die Pfirschen und Aprikosen.

Die Pfirschen legt man mit Tab. II. n. 68. an, und vertieft mit Tab. II. n. 77. Wenn sie angeröthet werden müssen, welches nicht allezeit geschiehet, so geschiehet dieses mit Florentinerlack und die Erhöhung mit Weiß. Der Umriß an den Pfirschen muß allezeit in das Blaugrüne fallen. Die Aprikosen sind ihrer natürlichen Farbe nach gelber, und gemeiniglich viel höher angeröthet. Man legt sie mit eben der Farbe an, wie die Pfirschen, nur mit dem Unterschiede, daß von diesen beyden Früchten die Pfirschen viel grüner und blauer, die Aprikosen hingegen viel gelber und röther sind.

Weiße und blaue Pflaumen.

Mit der weissen Pflaume kann man eben so verfahren wie mit den Pfirschen, sie sind aber etwas gelber, besonders wenn sie ganz reif sind. Die blauen Pflaumen legt man an mit Tab. I. n. 13. Die Vertiefung geschiehet mit Berlinerblau und Indig, und die Erhöhung mit Tab. I. n. 20 und 21.

Welsche Nüsse.

Die grünen Welschen-Nüsse legt man an mit Tab. II. n. 63. Die Vertiefung geschiehet mit Tab. II. n. 46. und

die

die Erhöhung mit Tab. II. n. 67. Eine entschaalte Welsche Nuß wird mit Tab. II. n. 104 angelegt, und mit Kölnischererde und Schwarz vertieft. Die Erhöhung ist Umbra und Weiß Tab. II. n. 105.

Pomeranzen.

Eine Pomeranze legt man an mit Tab. I. n. 78. Mit n. 77. ibid. werden sie vertieft, und mit n. 83. ibid. erhöhet. Diejenigen, welche etwas blässer sind, können mit Tab. I. n. 82 angelegt, mit n. 78. Tab. I. erhöhet, und mit n. 83 ibid. vertiefet werden.

Erdfrüchte.

Rettig. Diesen legt man mit Weiß an, und vertiefet ihn mit Schwarz. An dem obern Theil wird er mit Florentinerlack angeröthet und auch untenzu vertiefet. Das Laub wird mit Tab. II. n. 46 untermahlt, mit n. 45 ibid. vertiefet und mit n. 67 ibid. erhöhet.

Der weiße und rothe Kohl.

Den weißen Kohl legt man mit Tab. I. n. 84. an, und an einigen Orten mit etwas Grün, von Tab. II. n. 43 und 50. Mit Tab. II. n. 36. und 38 wird er vertieft und mit blossem Weiß erhöhet. Einige sind etwas blaugrünlich, wornach man auch die Vermischung einzurichten hat.

Den rothen Kohl legt man an mit Tab. II. n. 72. und schattirt ihn mit Florentinerlack und Tab. I. n. 24.

Gelbe Wurzeln oder Mohrrüben.

Die Mohrrüben legt man mit Tab. I. n. 74. an, oder wenn man sie noch höher von Farbe haben will, so wird ein wenig Zinnober darunter gemischt. Die Vertiefung geschieht mit Tab. I. n. 69. und die Erhöhung mit Tab. I. n. 98. Die weißen Wurzeln leget man mit Tab. II.

n. 28 an. Die Ringe aber, die an einigen sind, werden mit Schwarz und Umbra gemacht.

Gurken.

Die Gurken werden an den Enden mit dünnem Gelb angelegt, in der Mitte aber mit Grün, welches nach den Enden zu gelinde unter das Weißgelbe vertrieben wird. Man vertiefet sie mit Tab. II. n. 46. und das Gelbe mit Tab. II. n. 70. Die Erhöhung geschiehet mit Tab. II. n. 59. und die Enden mit Weiß allein. Die Punkte, welche an denselben vorkommen, kann man mit Braun und Schwarz machen.

Kürbiß.

Die gelben Kürbisse legt man mit Tab. I. n. 67 oder 90. und verschattirt sie mit Umbra und Grün Tab II. n. 46. Die Adern untermahlet man mit Umbra, und schattirt und erhöhet sie mit Grün, Weiß und Gelb.

Die grünen Kürbisse müssen mit Tab. I. n. 66. angelegt, und mit Tab. II. n. 47. vertieft werden. Die Erhöhung wird mit Tab. I. n. 83 gemacht.

Rüben.

Die Rübe wird mit Weiß angelegt, mit Braun und Schwarz gelinde vertiefet, und mit sehr starken Weiß erhöhet. Die Blätter werden mit Tab. II. n. 57 angelegt, mit Tab. II. n. 46 vertiefet, und mit Tab. I. n. 68. erhöhet. Die Anröthung an dem Haupte geschieht bie bey dem Rettich, mit Florentinerlack und bisweilen mit etwas Violet aus Florentinerlack und Berlinerblau Tab. I. n. 35. Einige sehen auch etwas blaßgrün an den Häuptern aus.

Die übrigen kleinen Erdfrüchte muß man nach dem Leben zu mahlen sich bemühen. Zu dem Ende muß man die Natur genau betrachten, und sie im Gedächtniß behalten. Besonders ist bey den Früchten noch zu merken:

daß

daß man sie nicht alle mit einerley Farbe anlege, wenn mehrere Früchte von einerley Art auf ein und eben demselben Gemählde vorgestellet werden sollen. Keine Birn, Apfel, Aprikose oder Pflaume ist sich an Farbe völlig gleich, eine ist immer gelber, röther, oder blauer als die andre. Die Schattirung und Vermischung der Farben untereinander geschiehet bey den Früchten keinesweges mit Schraffiren, sondern mit großen Pinselstrichen, indem die Farben noch naß sind.

Von der Mahlerey der Metalle.

Stahl. Diejenige Farbe, die den Stahl anzeigt, wird von Tab. I. n. 17. und 5 genommen; ihr aber das Licht zu geben, so thut man ein wenig Bleyweiß hinzu.

Das Eisen untermahlt man mit Indig, und ein wenig Schwarz und Weiß, schattiret es mit bloßen Indig und blickt mit Weiß.

Die Goldfarbe besteht aus Tab. I. n. 89. Die Vertiefung geschiehet mit Tab. I. n. 68. und der Nachdruck mit Tab. I. n. 69. Die Erhöhung oder Blick ist Tab. I. n. 83.

Das Kupfer wird mit Tab. I. n. 94 angelegt, mit n. 93 ibid. und Schwarz schattirt, und mit n. 97 ibid. erhöhet.

Das Silber wird mit Weiß und sehr wenig Berlinerblau Tab. I. n. 11. angelegt, mit Schwarz und stark Blau schattirt, und mit blossem Weiß erhöhet.

Das Zinn ist etwas bläulichter als das Silber, daher wird es mit Indigo und Weiß angelegt, Tab. I. n. 6. mit n. 3 und 4 ibid. vertiefet und mit Weiß erhöhet.

Die Anlage des Meßings wird mit Tab. I. n. 80. gemacht. Die Schattirung bestehet aus Umbra und Schwarz Tab. II. n. 1 und 8. und die Erhöhung aus Bleyweiß. Soll das Kupfer oder Meßing angelaufen aussehen, so schattirt man mit Tab. II. n. 41.

Von der Mahlerey der Gebäude.

Gebäude und Architectur zu mahlen, besonders wenn sie steinartig seyn soll, so wählt man einige von den Farben Tab. II. von n. 1 bis 35. zur Untermahlung. Zum Schattiren braucht man weniger Weiß, und nur die dunklen Farben. Man kann auch sowohl zum Ausmahlen als zum Ausschattiren ein wenig Ockergelb von Tab. I. n. 85 – 92 darunter nehmen. Soll es aber etwas schöner in die Augen fallen, so macht man besonders bey den zerfallnen Gebäuden oder Ruinen, hier und da gelbe und blaue Striche mit Ocker und Bergblau, worunter allezeit etwas Weiß genommen werden muß. Ist die Architectur von Holzwerk, so mahlt man das Holz nach Gefallen, weil diese Gebäude von vielerley Farbe seyn können. Die gewöhnlichste Anlage aber ist diese, daß man mit Tab. II. n. 14 und 21 untermahlt, und es ohne oder mit sehr wenigen Weiß vollendet. Ist der Schatten an einigen Orten sehr dunkel, so wird das Schwarze ganz allein gebraucht. Bey einigen setzt man bald Zinnober, bald Grün und Schwarz hinzu, nach dem Unterschiede der Farbe, welche das Gebäude haben soll. Die Schattirung geschiehet sowohl mit länglichten Punkten, als großen und kleinen Pinselstrichen.

Von der Landschaftsmahlerey.

Baumblätter und zwar helle und lichte zu mahlen, dazu nimmt man die Farbe Tab. II. n. 46. 47. 55. 63. 64 etc. Die weniger hellen mahlt man von n. 45. 61. 37. 38 etc. ibid.

Um abgestorbene und verwelkte Blätter zu mahlen, so nimmt man Ocker und ein wenig Braunroth Tab. II. n. 84-91.

Die Farbe, um die Stämme der Bäume zu mahlen, wird von Schwarz und dunkeln Ocker zusammengesetzt.

Die Farbe der Bäume in der Entfernung besteht aus vielen Bleyweiß mit Blau und sehr wenig Gelb vermischt Tab. II. n. 39. 40 48. 49. 50. 42 – 44.

Die Farbe der Berge in der Entfernung richtet sich hauptsächlich mit nach der Farbe des Horizonts. Insgemein werden sie mit Blau und vielem Weiß gemahlt Tab. I. n. 5. 6. 10. 16. 11. und mit dunklen Blau und Violet Tab. I. n. 20. 19. 18. 22, schattirt. Die Erhöhung geschieht theils mit sehr hellen Blau, theils auch mit der Farbe des Horizonts. Ist der gelb, so werden auch die Berge mit Ocker und Weiß erhöhet. Ist der Horizont roth, so wirft derselbe auch einen röthlichen Schein von Carmin und Weiß auf die Berge zurück.

Diejenigen Berge, welche noch etwas näher lieg en werden mit Blau und Weiß, worunter sehr wenig Schwarz oder auch sehr wenig Grün ist, angelegt Tab. I. n. 17. 12. Tab. II. n. 77. 78. 39. 40. und mit Schwarz und Blau vertieft, mit Bleyweiß erhöhet.

Diejenigen Berge aber, welche auf dem nächsten Grunde liegen, werden mit Umbra oder dunkeln Ocker und Weiß Tab. II. n. 92 – 113. angelegt. Hierauf schattirt man mit Zinnober und Weiß, ferner mit Grün und Gelb auch mit Schwarz und Köllnischeerde, so wie es mit der Natur und Eigenschaft der Landschaft übereinkommt. Die dunkelsten Schattirungen werden allezeit mit Schwarz gemacht.

Die erstern Gründe werden theils mit einer schönen grünen Farbe angelegt, und mit Dunkelgrün vertieft, theils mit einer schlechtern grünen Farbe von Ocker und Berlinerblau, oder Tab. II. n. 61 – 71. und mit Indig und Gummigutti verschattirt; theils werden sie auch mit dunkeln Ocker angelegt, und mit braunen Farben aus Grün und Schwarz vertieft.

Die Anlage des Himmels wird mit Bergblau und viermal so viel Weiß gemacht. Tab. I. n. 16. 11. 6. Die

Farbe des Horizonts bestehet entweder aus Gelb und Weiß, Tab. I. n. 83. 84. 91. 92. oder aus Zinnober und Weiß, Tab. I. n. 76. 98. 57. 36 – 38. 45. 32. Die Wolken richten sich nach der Farbe des Horizonts. Ist derselbe röthlich, so werden die Wolken etwas violet angelegt, Tab. I. n. 20. 23. und mit Zinnober und viel Weiß erhöhet. Ist der Horizont gelb, so werden auch die Wolken mit lichtem Ocker erhöhet.

Die Farbe des Wassers richtet sich nach der Farbe des Himmels, weil dieser sich in dasselbe spiegelt. Man bedienet sich dazu einer grünlichen Farbe aus Bleyweiß, Blau und einem Punkt von Schüttgelben, Tab. II. n. 40. 43. 48. 50. Soll das Wasser in der Bewegung seyn, so muß man es mit mehrern Weiß und ein wenig von der grünen Farbe Tab. II. n. 39. 40. figuriren. Wenn dieses Wasser entfernt scheinen soll, so muß es mit vielen Bleyweiße und einem kleinen Punkte von Blau Tab. II. n. 51. 44. 52. erleuchtet werden.

Von den Thieren.

Das Pferd. Ein kastanienbraunes Pferd wird mit Tab. II. n. 108 angelegt, mit Schwarz und Braunroth Tab. II. n. 92. 107. vertiefet, und mit Weiß und etwas dunkeln Ocker erhöhet. Die Mähne des Pferdes kann man auch etwas weißlich mahlen, und ihm 2 weiße Füße geben.

Ein aschgraues Pferd oder Apfelschimmel wird mit Schwarz und Weiß angelegt, doch nicht zu dunkel Tab. II. n. 35. 34. Die Vertiefung geschiehet mit Bläulichtschwarz Tab. II. n. 17. auch wohl bisweilen mit etwas Schwarz. Die Erhöhung ist Weiß.

Ein schwarzes Pferd oder Rappen legt man an mit Schwarz und sehr wenig Weiß Tab. II. n. 7. Die Vertiefung bestehet aus reinem Schwarz, und die Erhöhung aus Schwarz und Weiß und bisweilen mit etwas dunkeln Ocker oder Braunroth.

Ein weißes Pferd legt man an von Bleyweiß mit einem kleinen Punkte Schwarz oder Ocker vermischt Tab. II. n. 73. Die Schattirung mit Schwarz und Weiß und etwas Ocker darunter Tab. II. n. 34. 35. Die Erhöhung bestehet aus reinem Weiß.

Rothe Pferde oder Füchse legt man an mit Zinnober und Umbra, und sehr wenig Weiß darunter, oder auch mit bloßem Bolus allein Tab. I. n. 85. Tab. II. n. 100. Man vertiefet sie mit Braunroth und etwas dunkeln Ocker, Tab. II. n. 109. 93. 92. 5 und 11. Tab. I. n. 69. Die Erhöhung ist Bolus und Weiß, Tab. I. n. 96. 97. 57.

Die Schecken oder gefleckten Pferde werden aus allen diesen angeführten Farben nach Gefallen gemahlt. Auch alle übrigen Thiere, welche mit der Farbe der Pferde eine Aenlichkeit haben, werden damit angelegt und ausgemahlt. Z. E. Ochsen, Kühe, Hunde und dergl.

Schaafe. Diese werden mit Weiß und sehr wenig Schwarz angelegt: mit Schwarz, Weiß und Ocker Tab. II. n. 76. 75. vertiefet, und die hellen Theile der Wolle mit Weiß und sehr wenig Ocker Tab. II. n. 74. 106. 97. Tab. I. n. 84. 92. 100. oder bey den Lämmern mit blossem Weiß erhöhet.

Schwein. Dieses legt man mit Tab. II. n. 14. an, vertiefet mit Schwarz und erhöhet mit Tab. II. n. 21. 28. 74. Die Borsten müssen hier und da an einigen Theilen mit starkem Umbra Tab. II. n. 1. und bisweilen mit Schwarz angedeutet werden. Die Feuerfarbe der Augen legt man an mit Zinnober und erhöhet mit Gelb. Der Rüssel wird mit Indig, Schwarz und Weiß, oder Tab. II. n. 35. 76. angelegt und mit Schwarz vertiefet. Das Inwendige des Rüssels wird mit Tab. I. n. 97. gemahlt, und mit n. 93. vertieft.

Auf gleiche Weise wird auch der Löwe und diejenigen Thiere, welche demselben an Farbe nahe kommen, ange-

legt. Die wilden Schweine brauchen noch mehr Schwarz zu ihrer Ausschattirung.

Bär. Diesen legt man an mit Tab. II. n. 18. 19. 20. vertieft ihn mit starkem Schwarz, und erhöhet mit Umbra, Weiß und Schwarz. Tab. II. n. 15. 16. 23.

Leopard. Er wird mit lichtem Ocker angelegt Tab. I. n. 91. Tab. II. n. 106. und mit Tab. II. n. 1. und 84 vertiefet. Die Flecken auf der Haut legt man mit Schwarz an, den Rachen mit Schwarz und Weiß, und etwas Umbra Tab. II. n. 14. Die Erhöhung geschieht mit Gelb und Weiß Tab. I. n. 84.

Der Wolf. Diese sind von verschiednen Farben. Einige kann man mit Umbra, Weiß und etwas Roth anlegen, Tab. II. n. 32. 25. 26. und mit Braunroth Tab. II. n. 19. 12. 13. vertiefen. Die grauen Wölfe legt man an mit Schwarz, Weiß und Umbra Tab. II. n. 73. 76. 34. 35. vertiefet sie mit Schwarz, und erhöhet mit Braunroth und Weiß. Tab. II. n. 33. Die grauen Haare werden mit Weiß und Schwarz gestrichelt. Zum Rachen, welcher röthlich ist, nimmt man Tab. I. n. 97. Die Augen, welche kastanienbraun sind, zeigt man mit Weiß, Umbra und etwas Zinnober an, Tab. II. n. 109.

Esel. Die Esel sind mehrentheils fahl und eißgrau. Diese letztern kann man mit Weiß und Schwarz anlegen. Tab. II. n. 35. Zu den erstern aber, welche fahl sind, kann man etwas Umbra hinzusetzen, Tab. II. n. 76. und sie mit Umbra und Schwarz Tab. II. n. 75 und 6. vertiefen. An dem Maule muß man sie mit etwas Weiß erhöhen, ingleichen über und unter den Augen, an den Ohren und unten an den Füßen.

Der Elephant. Ein Elephant ist etwas schwärzer, als mausefahl. Man legt ihn an mit Schwarz und Weiß und etwas Roth, Tab. II. n. 7. 35. Die Vertiefung geschieht mit Schwarz, und die Erhöhung mit ebenderjenigen Farbe, womit man angelegt hat, nur daß man etwas mehr

Weiß darunter mischet, Tab. II. n. 44. Der Rüssel muß inwendig am Ende mit Zinnober und Weiß Tab. I. n. 97. röthlich gemahlt, und mit etwas Lack und Schwarz Tab. I. n. 93. und Tab. II. n. 12. vertiefet werden, ingleichen auch das Innerste der Ohren. Die Augen sind weißlich und ziehen sich ins Blaue.

Katze. Die Farbe der Katzen fällt entweder ins Blaue oder ins Grüne. Die Blauen legt man an mit Indig, Weiß etwas Ocker oder Schwarz, Tab. I. n. 17. Tab. II. n. 35. Man vertiefet sie mit Indig und Schwarz, und zeigt damit die Flecken und die Veränderung des Bundten geschickt an. Die Erhöhung bestehet aus Weiß, Indig und etwas Schwarz, Tab. II. n. 34. je nachdem sie grau oder blau seyn müssen. Einige Katzen sind auch braun, schwarz oder braunroth. Die Spitzen der Ohren bey einigen und das Maul, wo der Bart stehet, ist etwas gelblicht, welches man mit Ocker und etwas Weiß Tab. II. n. 74. anzeigen muß.

Affen. Die Affen, Meerkatzen und Pavianen legt man an mit Tab. II. n. 88. Die Haare erhöhet man mit Gelb und Weiß, Tab. II. n. 106. bisweilen mit etwas Roth darunter, auch wohl mit Bergblau und Weiß. Das Gesicht und die Pfoten werden mit dünnem Schwarz und etwas Weiß angelegt. Einige sind auch unter dem Halse und auf der Brust weißlich.

Das Einhorn, ob es gleich in der Natur nicht gegründet ist, so wird es dennoch in einigen Fällen Z. E. in Wappens sehr oft gemahlt. Man legt dasselbe an mit Weiß und einem Punkt Schwarz, Tab. II. n. 34. und vertieft es mit Schwarz, Weiß und Roth Tab. II. n. 6. 12. die Erhöhung geschiehet mit reinem Weiß. Das Maul ist etwas fleischfarben, wie an einigen weißen Pferden. Dieses wird mit Zinnober und Weiß angelegt, Tab. I. n. 97. und mit Lack vertieft. Die Augen und Klauen an den Füssen sind schwarz.

Hirsch.

Hirsch. Den Hirsch muß man mit Umbra und Bolus Tab. II. n. 98–100. anlegen, auf dem Rücken aber und an den Orten wo es nöthig ist, mit Schwarz und Braunroth Tab. II. n. 92. 4. 5. vertiefen. Der Bauch und die Brust mit einem Strich unter dem Halse muß weißlich seyn, das Maul und die Ohren sind etwas röthlich Tab. II. n. 17. Die Klauen sind schwarz; die Hörner, welche mit Tab. II. n. 8. angelegt werden, muß man mit Schwarz vertiefen. Das Reh wird mit eben der Farbe angelegt, und nur etwas stärker erhöhet.

Hasen und Kaninchen. Den Hasen muß man mit Umbra anlegen Tab. II. n. 8. und unten an den Bauche mit etwas Weiß vertreiben. Auf den Rücken und wo es nöthig ist, wird er mit Schwarz vertiefet, und hier und da mit Weiß und Ocker Tab II. n. 105. erhöhet. Auf der Brust, auch an einigen andern Orten werden hier und da einige röthliche und schwärzliche Haare gezogen.

Das Kaninchen muß mit Schwarz, Weiß und etwas Roth angelegt werden Tab. II. n. 34. Unter dem Bauch ist es ganz weiß. Jedoch sind die Kaninchen an Farbe verschiedener, als die Hasen. Es giebt nemlich weiße, schwarze, fahle, röthliche, meistentheils aber graue.

Von den Vögeln.

Adler, dieser wird mit Schwarz und Umbra Tab. II. n. 9. angelegt und vertiefet, die Federn aber mit Umbra und Weiß Tab. II. n. 10. erhöhet. Der Schnabel und die Klauen werden mit Gelb Tab. I. n. 92. 100. angelegt, und mit dunkeln Ocker und etwas Schwarz Tab. II. n. 84. vertiefet. Bey einigen werden die Augen mit Zinnober angelegt, und mit Gelb erhöhet; bey einigen hingegen mit Tab. I. n. 72. und mit Zinnober oder auch Braunroth vertiefet. Bey einigen sind die Klauen geschwärzt, bey andern sind sie an Enden etwas gelblicht. Es fält ein Adler auch immer schwärzer wie der andre.

Greif. Einen Greif so wie er in der Wappenmahlerey eingeführt ist, legt man an mit Ocker oder Safran, und vertiefet ihn mit Umbra oder Ofenruß.

Die Falken werden mit Tab. II. n. 110–113. n. 103–106. angelegt, und mit dunkelm Braun und Schwarz vertiefet. Die Federn werden hierauf mit Schwarz gezeichnet und besprenkelt. Auf der Brust muß man ihn mit reinem Weiß erhöhen, die Füße mit dunkeln Ocker Tab. I. n. 86–90. anlegen, und mit Umbra oder Schwarz vertiefen. Die mit Tab. I. n. 68. angelegten Augen schattirt man mit Zinnober und n. 69. ibid. Der Schnabel ist blaßgrau.

Der Truthahn muß mit Schwarz und ein wenig Weiß, von dem Rücken an nach dem Bauche zu allmählig weißer und überall mit Schwarz gesprenkelt werden, so wohl nach dem Bauch zu, als auf dem Rücken, und auf den Flügeln. Alle Vertiefung geschiehet mit Schwarz. Die Beine werden mit Indig und Weiß, oder mit Schwarz und Weiß angelegt und mit dunklen Blau vertiefet. Der Schnabel muß schwärzlich seyn; die Augen sind blaulicht mit Weiß erhoben Tab. I. n. 5. Wenn sie böse sind, so ist das Fell, das über dem Schnabel hängt, blutroth, welches mit Zinnober und Lack Tab. I. n. 39 und 28. angelegt, und mit dunkeln Lack vertiefet wird. Sind sie aber nicht im Affekt, so legt man dasselbe zwar mit der vorigen Farbe an, jedoch viel blauer, pfirschblüt oder purpurfarbig; Tab. I. n. 22. 24–26. Die Federn des Flügels sind an den Enden mit röthlichen Federn besetzt, auch weißlicht, wie man diese in der Natur selbst beobachten muß.

Der Schwan wird mit Weiß und ein wenig Schwarz angelegt und mit Weiß erhöhet, besonders an den Orten, wo sich die Federn mit ihren Theilen erheben müssen. Die Füße sind schwärzlicht. Der Schnabel wird meistentheils mit Tab. I. n. 68. angelegt, und mit n. 69. vertiefet. Die Augen sind gelblicht, mit einem schwarzen Punkte.

Auf eben die Art wird auch der Straus und die Gans gemahlt, nur daß die letztere etwas dunkler angelegt und schattirt wird. Auf dem Rücken sind die Gänse gemeiniglich etwas brauner, als auf dem Bauche.

Die Enten sind von verschiedenen Farben, als schwarz, weiß, fahl, gefleckt oder bunt, und einige haben schöne grüne Hälse. Einige werden angelegt mit hellgrau, der Kopf dunkelblau, der Hals dunkelgrün und der Bauch weiß. Die Füße sind an einigen schwärzlich, an andern roth und hochgelb. Einige sind auf den Flügeln auf verschiedene Art gefleckt. Auf eine änliche Art werden auch die Tauben gemahlt, denn an den Tauben werden alle bey dem Schwan, der Gans und der Ente vorkommende Farben gefunden. Die Farbe der Hühner kann nicht vorgeschrieben werden, sondern man muß entweder die Natur vor Augen haben, oder sie nach der Phantasie mahlen.

Der Fasan wird mit Tab. II. n. 100. angelegt. Die Sprenkeln der Federn macht man mit etwas brauner Farbe; die Augen sind wie Falkenaugen, gelblicht und heller. Die Füße legt man an mit Schüttgelb, und vertieft sie mit Schwarz und etwas Braun.

Die gemeine Ente wird mit Schwarz und Weiß angelegt und mit Ruß vertiefet. Will man sie etwas röthlicher haben, so wird etwas Bolus darunter gemischt. Diese Anlage kann man mit Ocker, Bolus und Weiß erhöhen. Die Augen sind ganz gelb und mit Weiß umzogen; die Füße braungelb Tab. II. n. 105.

Der Storch wird etwas graulicht angelegt, und mit reinem Weiß erhöhet. An den Enden der Flügel ist er schwarz; der Schnabel und die Füße werden mit Zinnober angelegt und mit Wienerlack vertiefet.

Alle übrige Arten von Vögel sind aus den bisher angeführten vermischten Farben zusammengesetzt, und es wird nicht schwer seyn selbige zu mahlen, wenn man sie genau kennt oder das Leben vor sich haben kann.

Fische.

Was die Fische betrift, so sind einige bräunlicht, einige grünlicht und blau, einige auch schwarzgrau. Die grünen, welche man auch meistentheils in grünen Wassern findet, werden mit Tab. II. n. 77. 78. 79. 40. 39. 41 – 44. angelegt, mit Indig vertiefet und mit Weiß erhöhet. Einige legt man an mit Weißlichgelb und vertiefet sie mit etwas Dunkelgrün. Einige haben die Floßfedern roth, andre grün, weißlich und gelb.

Von der menschlichen Fleischfarbe (Carnation.)

Hierinn giebt es so vielerley und verschiedene Coloriten, daß es schwer seyn würde, über so viele Sonderheiten allgemeine Regeln zu geben. Man kehret sich auch an keine Regel mehr, wenn man durch die Uebung einen Handgrif und eine Fertigkeit erlangt hat; ja diejenigen, welche so weit gekommen seyn, die sehen entweder blos darauf, ihr Original nachzumachen, oder arbeiten nach ihrer Idee und Einbildung, und wissen selber nicht wie; so daß die Geschicktesten, die es ohne alles Nachdenken und mit geringer Mühe als andre machen, sich mehr bemühen müssen, die Ursache und Manier anzuzeigen, wenn sie gefragt würden, was für Farben sie zu diesem oder jenem gebraucht haben, als zum Mahlen selbst. Indessen weil die Anfänger doch eine Unterweisung haben müssen, so will ich überhaupt anzeigen, wie die Carnation auf verschiedene Art zu machen sey.

Nachdem man seine Figur mit Carmin oder Florentinerlack umrissen, so braucht man zu Frauenzimmern, Kindern und denjenigen, welche eine zarte Fleischfarbe haben, einen weißen Grund, mit gar etwas weniges von Berlinerblau, so man aber kaum siehet. Zu den Männern thut man anstatt dieses Blauen ein wenig Zinnober, und wenn sie alt seyn, ein wenig Ocker. Tab. I. n. 32. 36. 38.

56. 57. 45. 46. 99. Tab. II. n. 96. 97. 101. 103. 106.

Ferner geht man alle Striche mit Zinnober, Carmin und Weiß untereinander, durch, und untermahlt damit alle Schatten, thut auch so viel mehr Weiß unter diese Vermischung, je schwächer die Schatten und so viel weniger, je stärker solche seyn, auch gar kein Weiß, besonders an gewissen Orten, wo man einen deutlichen Umriß machen muß, als z. E. im Augenwinkel, unter der Nase, an den Ohren, Kinn, zu Unterscheidung der Finger, bey allen Gelenken, unten an den Nägeln und überhaupt allenthalben, wo man im Schatten einen Unterschied anzeigen will. Man darf nicht fürchten, daß hierdurch solche Unterscheidung stark und groß genug sey, wie sie endlich bleiben muß, denn wenn man mit Grün darüber arbeitet, so wird das Rothe immerfort geschwächt.

Wenn es nun mit Roth untermahlet ist, macht man blaue gelinde Strichlein mit Berlinerblau und viel Weiß, Tab. I. n. 6. 11. über die zurückweichende Theile z. E. über die Schläfe, unter und oberhalb den Augenwinkeln, zu beyden Seiten des Mundes oben und unten, ein wenig auf der Mitte der Stirne, zwischen der Nase und den Augen, neben den Wangen, am Hals und an andern Orten, wo die Haut, ich weiß nicht zu sagen wie, etwas blau aussieht.

Man macht auch eben solche Striche mit Ocker und ein wenig Zinnober und Weiß, Tab. I. n. 98. darunter gemischt, und zwar über den Augbraunen, zu beyden Seiten der Nase, unter und oberhalb den Wangen und andern Theilen welche herauswärts gehen.

Wenn also das Gesicht auf diese Art angelegt und untermahlet ist, so muß man mit Schattiren den Anfang machen, und mit Punktirung von Grün fortfahren. Jedoch muß man das Grüne nicht ohne Unterschied gebrauchen, sondern ein wenig Blau, zu den zurückweichenden Theilen,

len, hingegen etwas Gelbes zu den sichtbaren und nahen Theilen darunter mischen, zu Ausgang der Schatten aber gegen das Licht, muß man seine Farbe mit dem Grund der Carnation dergestalt mit Blau und denn mit Roth, nach Unterschied der Theile daran man mahlt, vermengen, daß man es nicht spüren kann. Wenn dieses Grün nicht auf einmal dunkel macht, muß man die Schatten öfters bald mit Roth, bald mit Grün, und allezeit punktirend übergehen, bis ein angenehmer Schatten herauskommt.

Kann man aber mit diesen Farben dem Schatten seine rechte Stärke, die er haben muß, nicht geben, so mache mans an den dunkelsten Stellen mit Schwarz, vermischt mit Zinnober und bisweilen mit einem allein, nachdem das Colorit, so man machen will, entweder braunroth oder gelb ist.

Auf dem Licht muß man mit ein wenig Zinnober oder Carmin mit vielem Weiß, und ein wenig Ocker vermischt, punktiren, damit sich solches im Schatten verliere, und die Farben eine in der andern unvermerkt absterbe; hierbey ist in Acht zu nehmen, daß im Punktiren und Stricheln der Zug nach der Rundung des Fleisches gehe, weil dadurch alle Theile rund gemacht werden. Wenn aber diese Vermengung ein etwas zu rothes Colorit machen sollte, wenn man sich derselben allezeit bediente, so muß man sich auch in allen Theilen bemühen, die Schatten und Tinten mit Blau, ein wenig Grün und viel Weiß, so, daß diese Vermischung sehr gelind und bleich sey, zu vertreiben. Jedoch muß man diese Farbe nicht auf die Wangen bringen, noch auf das äußerste Licht, welches auch mit andern Farben unberührt und ganz hell gelaßen werden soll; z. E. gewisse Theile am Kinn, an der Nase, Stirne und über den Wangen, welche nebst dem Kinn so wie auch die Füße, das Inwendige der Hände, die Finger und die Zehen etwas röther, als das Uebrige seyn müssen. Es ist aber wohl zu merken, daß diese letztere Vermischung sehr gelind und bleich sey, damit

man die Arbeit kaum sehen könne, indem solches nur zur Gelindigkeit des Werks dienet, und damit die Farben vereiniget, die Schatten und Striche vertrieben, und mit dem Licht vermengt werden. Man muß sich auch hüten, daß man mit der rothen Vermischung, nicht so viel auf den blauen Farben, noch mit der blauen auf andern arbeite, sondern immer die Farben wechsele, so bald man meynt, daß es zu roth oder zu blau werden dürfte, bis endlich das Werk seine Vollkommenheit erlangt.

Das Weiße in den Augen schattirt man mit eben dem Blauen und ein wenig Fleischfarbe, die Augenwinkel aber an der Nase, macht man mit Zinnober und Weiß und ein wenig Carmin darunter. Alles dieses wird mit einer Vermischung von Zinnober, Carmin, Weiß und sehr wenig Ocker gelinde gemacht.

Die Augäpfel macht man mit der Vermischung von Tab. I. n. 5. worunter auch ein wenig Umbra kommt, wenn selbige etwas gelblicht, oder ein wenig Schwarz, wenn sie grau seyn. Die Sehe im Auge macht man mit Indig, mit welchem und mit Schwarz man auch die Augäpfel schattirt, je nachdem sie die Farbe haben sollen. An beyden Augen macht man um die Sehe herum eine Anzeige mit Zinnober oder Ocker allein, dadurch diese mit dem übrigen vereiniget und eine gewisse Lebhaftigkeit in das Auge gebracht wird.

Um die Augenlieder, besonders wenn sie stark sind, braucht man Schwarz und Carmin oder Florentinerlack, welches hernach mit der Vermischung mit Roth oder Blau gelinder gemacht, damit sich eins ins andre verliere und nichts abgeschnitten aussehe.

Wenn dieses alles geschehen, so giebt man einen kleinen weissen Blick auf die Sehe gegen das Licht zu, wodurch das Auge erst sein Feuer und Leben bekommt.

Man kann auch das Weiße im Auge gegen das Licht in etwas erhöhen.

Den Mund legt man an mit Zinnober und Weiß oder Tab. I. n. 44. 51. und schattirt ihn mit Florentinerlack sehr gelind aus. Sollte aber dieser Lack nicht dunkel genug seyn, so mischt man etwas Schwarz darunter, um nemlich die Winkel zu beyden Seiten, und die Absonderung der beyden Lippen anzuzeigen.

Die Hände und alles übrige von der Carnation macht man auf eben die Art, wie das Gesicht. Die Finger müssen vorne etwas mehr roth seyn als das andere. Wenn nun das ganze Werk punktiret und verwaschen ist, so muß man alle Abtheilungen oder Unterschiede mit zarten Strichen von Carmin und etwas Ocker vermischt, sowohl im Schatten als Licht, jedoch im Schatten etwas stärker, und so, daß sie sich in der andern Carnation verlieren, anzeigen.

Die Augenbraunen und Bärte schattirt man wie die Schatten an der Carnation, und mahlt sie mit Ocker oder Schwarz, je nachdem sie eine gewiße Farbe haben; das Licht an denselben erhöhet man mit Ocker, Schwarz, ein wenig Zinnober und viel Weiß.

Was die Haare betrift, so mahlt man den Grund mit Tab. II. n. 14. 23. sollten sie sehr dunkelbraun werden, so nimmt man Schwarz anstatt den Ocker. Die Schatten macht man mit eben diesen Farben und thut ein wenig Weiß darunter; man endigt sie mit Schwarz allein, oder mit Ocker und Schwarz vermengt, mit kleinen und genau an einander stehenden Strichlein, welche nach dem Schwung der Haare gezogen seyn müssen. Das Licht aber erhöht man mit kleinen Strichlein von Ocker oder Weiß, und ein wenig Zinnober Ferner macht man daß sich Licht und Schatten in einander verlieret, und arbeitet bald mit der braunen bald mit der bleichen Farbe.

Die Haare an der Stirne herum, zwischen welchen man die Haut sehen kann, muß man mit der Haarfarbe und auch mit der Carnation verwaschen und schattiren.

hierauf formirt und vollendet man selbige mit Schwarz, und erhöht das Licht wie bey den übrigen Haaren.

Die grauen Haare legt man an mit Weiß und Schwarz, schattirt sie auch mit eben der Farbe aus, und erhöhet das Licht der Haare, der Augbraunen und des Barts mit Weiß und sehr blassen Blau.

Das vornehmste bey der Carnation ist: daß man sehr gelinde mahle, und die Farben ineinander zerfließen; z. E. daß der Bart und die Haare an der Stirne mit der Carnation sich vereinigen, daß auch die Züge und Umrisse des Gesichts nicht wie abgeschnitten erscheinen.

Die verschiedenen Fleischfarben bringt man leicht heraus, nachdem man wenig oder viel roth, blau, gelb oder schwarz zum Untermahlen oder Ausmachen nimmt. Bey den Weibern soll das Colorit bläulicht, bey den Kindern ein wenig roth, an beyden aber frisch und lebhaft, an Männern besonders an alten, gelblich seyn.

Die Todtenfarbe legt man an mit Weiß, und bleichen Ocher Tab. II. n. 28. 97. 106. schattirt anstatt des Carmins mit Zinnober, Lack und viel Weiß; ferner arbeitet man darüber mit vermengten Grün, welches aus viel Blau besteht, wodurch man die rechte blaße Todtenfarbe erhält. Die Schattirung macht man wie bey andern Coloriten, nur muß mehr Blaues als Gelbes darein kommen, zumal an den zurückweichenden Theilen und um die Augen herum Das Gelbe muß sich nur an denen Theilen finden, die am meisten hervorstehen.

Der Mund muß gleichsam ganz Veilchenbraun seyn, doch wird derselbe auch mit ein wenig Zinnober, Ocker und Weiß angelegt, und mit Lack und Blau ausschattirt. In den starken Strichen aber so wohl an dem Mund als an den Augen, Nasen und Ohren nimmt man Schwarz und Lack.

Von der Kunst
in drey Stunden ein Mahler
zu werden
und
die Werke der berühmtesten Meister
in Farben zu setzen
ohne die Zeichnungskunst erlernt zu haben.

Einleitung.

Die Kunst in drey Stunden ein Mahler zu werden, gründet sich auf eine besondere Art auf Glas zu mahlen, welche dermaßen leicht ist, daß sie einem jeden, der nur ein wenig Geschicklichkeit besitzt, ohne selbst zeichnen zu können, gelingen kann. Ich will den ganzen Proceß zuvor mit wenig Worten deutlich machen, und in einem Gespräch zwischen einem Mahler und Schülerin die Anwendung derselben zeigen. Uebrigens beziehe ich mich in Absicht dieses Anhangs auf dasjenige, was ich in der Vorrede zu diesem Buch gesagt habe.

Man läßt einen Kupferstich in warmen Wasser eine Stunde, oder in kalten Wasser zwölf Stunden erweichen. Die Kupferstiche von so genannter schwarzer Kunst sind vorzüglich hierzu dienlich, weil ihre Schatten markiger sind. Man läßt eine Glasscheibe, die keine Knoten noch Blasen hat und rein ist, am Ofen warm werden. Wenn sie den Grad der Wärme hat, daß sie Terpentin fließend erhält, legt man sie flach auf eine Serviettte, und trägt auf die ganze Oberfläche venetianischen Terpentin mit einem Pinsel, so gleich, daß alles nur einen Strich ausmache. Hernach legt man die Scheibe auf ein Kohlenbecken voll warmer Asche, damit der Terpentin flüßig erhalten werde. Indessen deckt man eine feine Serviette auf einen Tisch, und legt den aus dem Wasser gezogenen Kupferstich auf die Serviette, und über denselben noch ein=e

Serviette. Man legt die beyden Servietten doppelt zusammen, und drückt ganz leicht darauf, damit das Wasser von dem Kupferstiche sich in die Serviette ziehe. Unterdeßen, daß der Kupferstich trocknet, überzieht man das Glas noch einmahl mit Terpentin, nimmt sodenn den Kupferstich, und legt die gedruckte Seite auf den Terpentin. Man legt anfänglich an einem Ende, und nach und nach bis an das andere, so, daß keine Luft zwischen dem Kupferstiche und dem Glase bleibe. Alsdann legt man das Glas mit dem Kupfer auf eine doppelte Serviette, welche über den Tisch ausgebreitet bleiben muß, und nimmt, indem der Kupferstich noch feucht ist, das Papier ab, indem man ganz gelinde mit dem Finger reibt. Es löset sich in kleine Theilchen ab, welche sich unter den Fingern zusammenrollen, das letzte, worauf der Druck ist, ausgenommen, welches an der Oberfläche des Glases kleben bleibt. Unterdeßen, da diese letzte Lage des Papieres trocknet, trägt man seine Palette eben so wie bey den Oelfarben auf, weil man eben dergleichen Farben dazu braucht. Man tunket hierauf einen reinen Pinsel in Nußöl, und streicht damit über das ganze Papier des Kupferstichs, wenn es recht trocken ist, wodurch das Papier gänzlich verschwindet. Mann nimmt seine Palette in die Hand und fängt nunmehr an den Kupferstich auszumahlen. Es ist aber zu bemerken, daß man in dieser Art Glasmahlerey, seine Arbeit da anfängt, wo man in andern Arten der Mahlerey aufhört. Man macht nemlich zuerst die Blicke und höchsten Lichter, und kommt hernach zu den Halbschatten, und von diesen zu den Schatten. Man folgt der Zeichnung des Kupferstiches, deßen Licht und Schatten durch Striche und Schraffirung angedeutet sind.

Gespräch zwischen einem Mahler Vispre und einer Marquisin.

Hr. Vispre. Unterdessen Madame, da Sie sich mit ihrem Besuch unterhalten haben, ließ ich in ihren Namen das Zimmer heitzen und ein Gefäß mit kochenden Wasser herein setzen. In dieses heisse Wasser habe ich zwey Kupferstiche eingeweicht, welche alle beyde das Urtheil des Paris vorstellen. Ein jeder soll einen von beyden ausarbeiten, damit Sie auf ihren eben die Pinselzüge nachtragen können, welche ich auf meinem anbringe. Auch die Farben habe ich unterdessen zubereitet.

Marquisin. Wollen wir nicht lieber eine Magdalena mahlen?

Hr. Vispre. Nein, Madame, ich habe keinen Kupferstich mehr davon, und übrigens ist auch dieser Gegenstand gar zu kahl und einfach, so, daß man nicht die verschiedenen Farbenmischungen anbringen kann, als bey dem gegenwärtigen Kupferstich. Ich habe mir vorgenommen Ihnen noch mehr zu leisten, als ich versprach, und um deswillen diesen historischen Gegenstand allen übrigen vorgezogen.

Marquisin. Ich erinnere mich nur noch überhaupt an diese Begebenheit. Ist der Streit nicht wegen eines Apfels entstanden?

Hr. Vispre. Ja, Madame. Als die Göttin Discordia zur Hochzeit des Peleus, eines Königs von Thessalien, und der Gottheit Thetis, eine Tochter des Ne-

reus, bey welcher alle Götter und Göttinnen zugegen waren, nicht war gebeten worden, so warf sie aus Rache, mitten in den Saal der Feyerlichkeit einen goldnen Apfel, auf welchen die Worte geschrieben waren: Für die Schönste. Paris, ein Phrygischer Schäfer und Sohn des Priamus, wurde vom Jupiter erwählt, um zwischen der Juno, Venus und Minerva, welche sich darüber stritten, ein Schiedsrichter zu seyn. Hiermit fängt sich also die Vorstellung des Kupferstichs an. Ich habe noch einen dritten, welcher diesen beyden, welche im Wasser sind, ähnlich ist. Hier ist er. Sie sehen hier den Paris, wie er sich an einen Baum lehnet, zu seinen Füßen fließet ein Bach, und die Venus halb nackend empfängt den gefährlichen Apfel, welcher in der Folge der Grund von der Verbrennung der Stadt Troja wurde. Der schöne Schäfer übergiebt ihr solchen, als der Schönsten unter denen dreyen Göttinnen, welche auf die Schönheit Anspruch machten, da indessen der Liebesgott, welcher über dem Kopf seiner Mutter hin und her flieget, in der einen Hand einen Palmzweig, und in der andern eine Krone hält.

Marquisin. Wie können sie sich aber einbilden, daß ich einen fast ganz nackenden Paris machen werde, welcher nichts als eine Art von Gürtel um sich hat, und woran ich mit Zittern gedenke, wenn ich ihn in diesem Augenblick abfallen sähe? Wie werde ich eine Venus mahlen können, welche bey der geringsten Bewegung ihr flüchtiges Gewand fallen lassen könnte. Der Liebesgott ist ein kleiner Schelm! ich kann es gewiß nicht fertig machen, so böse bin ich. Ich wette fast, daß sie die Gelegenheit in Acht genommen haben, da ich mit meinen Besuch beschäftiget war, damit Sie nur unterdessen unsere beyden Kupferstiche ungestört ins heisse Wasser thun konnten.

Hr. Vispre. Ich habe Ihnen schon gesagt, Madame, daß der Vorzug dieses Kupferstichs keinen andern Grund hat, als weil man in demselben fast alle diejenigen

gen Gegenstände zusammen vereinigt antrift, welche bey andern einzeln vorkommen. Dieser prächtige Pallast, welchen Sie in einiger Entfernung sehen, giebt mir Gelegenheit Ihnen zu sagen, was er für Farben hat, wie man sie vermischen muß, um die Steine und jedes Stück der Baukunst nach dem Reichthum der Verzierungen und Harmonie der Proportionen auszumahlen. Dieses Gebürge, welches sich in den Wolken verliert, dienet dazu, daß ich Ihnen dabey sage, mit was für Tinte Sie solches machen müssen, so daß sie eben den Wolken ähnlich werden. In diesen Bäumen, welche dem Weinstocke seinen Purpur, und die Silberfarbe seiner Trauben zu benehmen und die Schwäche seines Stamms, mehr aus Eitelkeit als aus Gefälligkeit zu unterstützen scheinen, werden wir Gelegenheit haben, die weissen und schwarzen Weinbeeren, den Stiel der Bäume, ihre Zweige und Blätter zu coloriren. Diese Aussichten werden uns das Nahe und Ferne eines Gemähldes kennen lernen, um sie bey andern Gelegenheiten nach den Regeln der Perspectiv auszudrücken, indem wir das Auge auf eine künstliche Art betrügen. Diese ländliche Hütte, dieser neugierige Alte, welcher bey dem Glanz des goldenen Apfels, den er noch in der Hand des Paris siehet, weniger empfindlich zu seyn scheint, als bey den Schönheiten der Venus, und hinter diesem Gebüsche, worinn er sich verstecken will, furchtsam seine Augen weidet. Eben diese Venus, ihr Sohn, ihr Richter, alle diese Gegenstände zeigen mir ein weites Feld, daß Sie mit ihrem Pinsel das Gold, die Halme, das Stroh, die Leinewand, die Gewänder, welche so viele Farben haben können, sowohl die einfachen als die zusammengesetzten, die Haare, und endlich die Fleischfarbe in den vier Stufen des menschlichen Lebens auszudrücken lernen. In Ansehung aller dieser vortheilhaften Umstände, so erdulden Sie immer die Venus, welcher Sie gleich gebildet sind; entschuldigen Sie den kleinen Liebesgott, weil er ein Kind ist; verwerfen sie auch den Paris nicht, denn

er

er ist sanft, zärtlich und ehrerbietig; Ihnen ist er bereit den Apfel zu geben, weil er ihn der Schönheit zuerkennet. Erlauben Sie übrigens, daß ich ihnen vorstelle, daß Sie überall ein anständiges und ehrbares Nackte sehen, wo die Blöße nicht zu sehr in Verschanzungen eingehüllet ist. Betrachten Sie also, Madame, diesen Kupferstich nicht mit ernsthaftern Augen als jenes prächtige Gemählde in ihrem Versamlungssaal, dieses Stück als ein würdiger Gegenstand ihrer Zuneigung, welches die keusche Susanna im Bade, und die blinde Verwegenheit der beschwerlich fallenden Alten vorstellet.

Marquisin. Ich will mich doch mit ihren Gründen beruhigen. Seyn Sie aber versichert, daß ich sehr ungern daran gehe. Werden wir nun anfangen zu arbeiten?

Hr. Vispre. Madame, unsere beyden Kupferstiche sind noch nicht genug vom Wasser durchdrungen. Wenn man sie ins siedende Wasser legt, so müssen sie eine Stunde darinn liegen, im kalten wenigstens zwölf Stunden. Während der Zeit aber, da es erkaltet, wollen wir nicht müßig gehen.

Hier sehen Sie die Farben Madame, welche mit Nuß- oder Mohnöl gerieben sind, und womit man auf das Hintertheil des Kupferstichs mahlet, wenn er zubereitet und auf das Glas festgemacht ist. Sie sehen jede besonders in diesen kleinen glasirten Näpfgen, und nach der Ordnung aufgestellet, in welcher ich sie anjetzt nennen werde. Aus diesen entstehen alle übrige zusammengesetzten Farben.

Bleyweiß.	Feiner oder Florentinerlack.
Gelber Ocker.	Berlinerblau.
Dunkler Ocker.	Umbra.
Schüttgelb.	Köllnische Erde.
Dunkel Schüttgelb.	Weinreben oder Pfirsichkernschwarz.
Zinnober.	
Braunroth.	Beinschwarz.

Machen Sie Ihre Augen mit diesen verschiedenen Farben bekannt, Madame, damit Sie nachher keinen Fehler bege-

begehen, wenn ich selbige bey der Zusammensetzung der verschiedenen Tinten, welche Sie brauchen, nennen werde.

Marquisin. Ich war bisher nicht weiter gekommen, als daß ich den Carmin und Zinnober kannte. Was die übrigen betrift, so werde ich sie durch ihre Namen bald ausfündig machen können.

Hr. Vispre. Wir wollen nunmehr unsre Kupferstiche ausarbeiten, indem sie genug eingeweicht seyn werden. Sie müssen allezeit Kupferstiche in schwarzer Kunst dazu wählen, so wie diese sind, welche wir vor uns haben. Sie taugen hierzu besser, als die übrigen, weil sie schwärzer abgedruckt und schattigter sind. Die besten unter diesen sind die englischen Kupferstiche in schwarzer Kunst.

Das, was sie in diesem Näpfgen sehen, Madame, ist Terpentin, und in dem andern ist Nußöl.

Nehmen Sie ihren Pinsel in die Hand, so wie ich. Damit Sie sich nicht verbrennen, so fassen Sie mit diesem Handtuch eines von diesen beyden Gläsern an, welche allmählig auf der Seite des Kamins warm geworden sind. Trocknen Sie es wohl ab und geben Sie genau Achtung, daß weder Feuchtigkeit noch Blasen darauf bleiben. Mit einem Wort, das Glas muß einen vollkommenen Glanz und Reinlichkeit haben, so wie meines, welches ich abtrockne.

Marquisin. In der That man kann kein schöneres und helleres Glas sehen.

Hr. Vispre. Alle Augenblicke sind kostbar, so lange ihr Glas warm ist, breiten sie also an einigen Orten mit ihren Pinsel den Terpentin aus. Machen Sie es so, wie ich, daß keine Klumpen davon stehen bleiben, und es überall gleich dicke verfließet.

Marquisin. Mache ich es so recht?

Hr. Vispre. Recht sehr gut. Fahren Sie fort ihren Terpentin wohl zu verstreichen und auszubreiten. Hier in diesen beyden Kohlbeken ist noch warme Asche; legen Sie

also ihr Glas darüber, damit es seine Wärme behalte. Ich werde meines indessen auf das andere legen. Recht schön, Madame.

Lassen Sie uns gleich zwey Handtücher eines über das andere, ein jeder für sich auf den Tisch ausbreiten. Ich werde sogleich ihren Kupferstich aus dem Wasser ziehen. Hier ist er, Madame, fassen Sie ihn mit der Spitze der Finger an, und legen Sie ihn auf ihre Handtücher. Ich werde mit meinen ebenfals so verfahren.

Marquisin. Mache ich meine Sache so gut?

Hr. Vispre. Ich werde gleich bey Ihnen seyn, Madame. Ja, er ist wie meiner aufgelegt. Ein jeder von uns muß nun zwey andere Handtücher nehmen, und auf die Kupferstiche legen. Alsdann müssen wir sehr leicht darauf drücken, damit die Kupferstiche nicht gar zu naß bleiben. Unterdessen, da wir die Kupferstiche eine Weile darauf liegen lassen, damit sich das Wasser hineinziehet, so wollen wir mit unsern Pinseln auf das Glas hin und her streichen; denn es ist absolut nothwendig, daß der Terpentin überall sehr gleich aufgetragen sey.

Marquisin. Diese Arbeit geht mir schon gut von Händen. Der Terpentin scheint durchgehends hell, reinlich und überall gleich ausgetheilt.

Hr. Vispre. Ja, Madame, nun können wir die beyden Handtücher von den Kupferstichen wieder abnehmen. Heben Sie mit den Spitzen der Finger den Kupferstich auf, und legen Sie ihn mit seiner gedruckten Oberfläche auf das Glas, welches mit Terpentin bestrichen ist, so wie ich es mache. Ganz leise Madame, fangen Sie bey einer Seite des Kupferstichs an, und legen Sie ihn nach und nach auf. Nehmen Sie sich dabey wohl in Acht, daß kein Wind entstehe und ein Luftbläsgen oder luftleerer Raum zwischen dem Kupferstich und Glase zurück bleibe, sonst würde unsere ganze Arbeit vergebens seyn.

Marquisin. Ich glaube, daß man ihn nicht besser und passender auflegen kann, als ich thue; das Glas bleibet nicht größer als der Kupferstich, und der Kupferstich gehet auch nicht über den Rand des Glases. Alles Papier scheint mir eben und glatt, und folglich wird es auch überall gleich angeklebt seyn.

Hr. Vispre. Sie haben Ihre Sache so schön, wie ein Engel gemacht. Jetzt müssen Sie nun Ihre Geschicklichkeit von neuen anwenden. Legen Sie ihr Glas, worauf nunmehr der Kupferstich ist, auf die zwey Handtücher, welche noch auf dem Tisch ausgebreitet geblieben sind, und indem der Kupferstich noch naß ist, so reiben Sie ihn ganz leise, und heben mit dem Finger das Papier ab, welches sich in kleinen Stückgen auflösen wird, aber nur die letzte Lage oder den Abdruck nicht mit, welcher auf der ganzen Oberfläche des Glases in dem Terpentin fest anklebt. Sehen Sie in dieser Arbeit genau auf mich.

Marquisin Dies gehet wahrhaftig von selbst, ich finde nirgends einige Hinderniß. Alle Lagen des Papiers lösen sich bey der geringsten Bewegung meiner Finger ab, ausgenommen die letzte Lage, welche der Terpentin auf das Glas befestiget. Was sehe ich? mir kommt es vor, als wenn der Kupferstich auf beyden Seiten abgedruckt wäre. Ich sehe das ganze Urtheil des Paris auf der hintern Seite der letzten Lage eben so gut, als auf der andern Seite des Glases durchscheinend, und dieses findet sich auch bey Ihnen. Ist das nicht eine artige Erfindung?

Hr. Vispre. Bald, Madame, wird sich Ihre Verwundrung vermehren. Während der Zeit, daß diese letzte Lage Papier vom Kupferstich auf dem Therpentin antrocknet, so will ich ihre Palette zubereiten. Sie bedienen sich also derselben anjetzt zum erstenmal, Madame; stecken Sie ihren Daumen hindurch, daß Sie selbige auf der Hand halten können.

Marquisin. Diese Palette ist sehr zierlich. Sehen Sie einmal, ob ich selbige auch recht halte.

Hr. Vispre. Sehr gut. Sie müssen nur den Daumen ein wenig weiter ins Loch stecken. Gut, nun sind wir ja fertig damit. Merken Sie wohl Madame, vorne oder in der Mitte müssen Sie das Bleyweiß darauf legen, und auf die Seite zuerst die gelben Farben, alsdenn die rothen, die braunen und die schwarzen. Was die verschiedenen Mischungen betrift, welche ich auch auf ihre Palette trage, so wie wir sie gebrauchen können, so werde ich Ihnen die Zusammensetzung derselben so deutlich machen, daß, wenn ihr Gemählde fertig ist, Sie nicht allein im Stande seyn sich selbst damit abzugeben, sondern auch einem jeden andern denselben Unterricht davon zu geben, welchen ich Ihnen ertheile.

Marquisin. Wollen Sie nicht auch auf ihre Palette Farben thun?

Hr. Vispre. Ja, Madame, dis muß ich thun, weil ich Ihnen einen Unterricht in der Theorie und Praxi versprochen habe. Während der Zeit, daß ich daran arbeite, so beschäftigen Sie sich unsere Kupferstiche zu besehen, ob sie bald trocken sind.

Marquisin, Was? diese sollen schon trocken seyn? Ich glaube fast. Allein mich dünkt, daß man die Zeichnung nicht mehr so gut siehet, als da wir sie auf das Kohlfeuer legten.

Hr. Vispre. Tragen Sie keine Sorge dafür; wir wollen gleich ein Mittel dagegen ausfündig machen. Nehmen Sie einen von ihren Pinseln, Madame, tunken Sie solchen in Nußöl, und bestreichen Sie damit alles Papier, so wie Sie ihren Terpentin auf das Glas gemacht haben.

Marquisin. Ey, mein Herr, sehen Sie, unsere ganze Sache ist verdorben, die letztere Lage des Papiers vom Kupferstiche ist ganz und gar weg, und es ist nichts

als die schwarze Farbe der Figuren des Kupferstichs auf dem Glase geblieben.

Vispre. Ich hatte es Ihnen wohl gesagt, Madame, daß ihre Verwunderung noch weiter gehen würde. Lassen Sie sich indessen ihren Irthum benehmen; denn das Papier ist keinesweges verschmolzen, sondern das Oel; hat es nur eben so durchsichtig als das Glas gemacht.

Marquisin. Dieses ist wahrhaftig ein Hauptvergnügen. Ich will anjetzt ihren Kupferstich auch tränken, er verdient allerdings, daß man ihn zweymal siehet. Und wenn wir noch zehn Kupferstiche hier hätten, ich wollte sie alle zubereiten. Ja, ich sehe eben diese Veränderung. Dies ist doch in der That etwas Sonderbares.

Hr. Vispre. Lassen Sie uns sogleich, Madame, unsern Kupferstich mit Aufmerksamkeit studiren. Erinnern Sie sich an die Erzählung, welche ich Ihnen von den Theilen der Zeichnung gemacht habe. Beobachten Sie, indem Sie sich an die Erklärung der Farben und ihrer verschiedenen Grade zurück erinnern, die Verhältnisse aller Theile, welche das Ganze ausmachen, es sey nun ein Mann, eine Frau, ein Alter, ein Kind, ein Fluß, ein Baum, eine Aussicht, eine Landschaft, ein Gebäude, der Himmel, oder eine jede andere Figur, welche in Kupferstich gebracht, und welche man ausmahlen will. Wenn sie sich nun mit ihrem Kupferstich so bekannt gemacht haben, daß Sie ihn in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen sogar mit den Augen der Einbildungskraft durchgegangen sind, so wollen wir beyde unsern Pinsel ergreifen, um einen Menschen auf einen Menschen, ein Gewand auf ein Gewand, einen Baum auf einen Baum, und so alle übrige Theile des Kupferstichs nach den verschiedenen Farben seiner Gegenstände auszumahlen.

Marquisin. Wir können anfangen, wenn es Ihnen gefällig ist. Ich versichere, daß das Kupfer eben so gut

meinem Kopfe eingepräget ist, als es auf dem Papier stehet.

Hr. Vispre. Nehmen Sie also ihre Palette und Pinsel wieder zur Hand. Eigentlich müste ein jeder von uns auch eine Staffeley haben, allein in Ermangelung dessen können diese beyden Chinesischen Pulte dazu dienen. Setzen Sie sich in diesen Lehnstuhl, ich werde auch neben Ihnen Platz nehmen. Nehmen Sie wohl in Acht, Madame, daß, so lange ein jeder von uns auf der hintern Seite des Kupferstichs arbeitet, Sie ihren Pinsel in eben die Farbe eintunken, worinn ich meinen eintunke. Die Farben haben auf ihrer Palette eben die Ordnung, als auf meiner, und folglich können Sie hierin gar nicht fehlen. Wenn wir die Farben verändern, so werde ich Ihnen zuvor von denen Farben, welche vermischt werden sollen, Nachricht geben.

Marquisin. Ich werde Ihnen mit Ohren, Augen und Händen folgen.

Hr. Vispre. Da wir mit der Fleischfarbe den Anfang machen, so fangen Sie bey der Venus und dem Liebesgott ihren ersten Pinselstrich an. Das ist sehr gut angefangen, Madame, fahren Sie so fort. Die zarte Fleischfarbe, bey Weibern, Kindern und kleinen Genies, wird gemacht, indem man mit dem Messer sehr wenig Blau mit Bleyweiß vermischt. Diese Mischung dienet zu den höchsten Lichtern der Fleischfarbe. Man muß diese Tinte allezeit auf die Ecke der Palette setzen, so wie sie auf ihrer angebracht ist. Die andere Farbe, worinn wir anjetzt unsern Pinsel tunken, bestehet aus einer gewissen Quantität Bleyweiß, welches ohngefähr mit dem achten Theil Neaplergelb oder Ocker versetzt ist. Diese Vermischung macht den Grundstoff zu allen Arten von Fleischfarben aus. Diejenige Farbe, welche nun folgt, ist ein Theil von der vorhergehenden Tinte, wozu noch sehr wenig Carmin gesetzt worden ist, so daß sie fast mit der erstern übereinstimmt, welche nur aus Weiß und Blau bestehet.

Marquisin. Ich höre Ihnen zu, ich sehe Sie an, ich arbeite auch, und was mich am meisten verwundert, so bin ich ganz ruhig und unbekümmert dabey.

Hr. Vispre. Wenn diese Art von Mahlerey glücklich von statten gehen soll, Madame, so braucht man auch dabey weiter nichts als den Vorsatz, sich einen Zeitvertreib zu machen. Jetzt wollen wir die zweyte Tinte der Fleischfarbe anwenden. Sie bestehet, wie die vorhergehenden, aus Bleyweiß und dem achten Theil Ockergelb: ausgenommen, daß man anstatt des Carmins, welcher hinzu kam, doppelt so viel Zinnober hinzusetzt, und nach den verschiedenen Stufen setzet man auch immer mehr Zinnober hinzu, bis auf die sechste Tinte, und so kann man bis ins Unendliche mit diesen Tinten steigen.

Marquisin. Also ist die Zahl der Tinten, womit man die Fleischfarbe der Frauenzimmer ausdrückt, nicht festgesetzt?

Hr. Vispre. Wenn die Umrisse des Fleisches, Madame, nur sehr schwach schattirt sind, so sind dazu sechs Tinten hinlänglich. Wenn sie aber stark schattirt sind, so macht man gemeiniglich acht Tinten, wovon die siebende und achte aus Zinnober und Ockergelb zusammengesetzt ist. Diese beyden Tinten geben mir Gelegenheit, Ihnen eine wichtige Anmerkung zu machen. Wenn Sie eine Masse von Schatten antreffen, und unmittelbar darauf ein starkes Licht, so machen sie eine bleyfarbne Tinte, welche aus Blau und Weiß bestehet, und diese setzen Sie auf das Licht, so daß sie sich mit der Schattenfarbe, welche sie aus Zinnober und Neaplergelb vermischen, verliere.

Marquisin. Ich begreife sehr wohl, was Sie mir sagen, es scheint mir aber nichts schwerer in Ausübung zu bringen seyn, als das vorige.

Hr. Vispre. Unser kleiner Cupido und seine Mutter sind also in Ansehung der Fleischfarbe fertig. Nun wollen

wir auch die Fleischfarbe des Paris und unseres alten Neugierigen machen. Die Tinten, welche wir dabey gebrauchen, Madame, sind die Fleischfarben der Männer und der Alten. Die erstere Tinte bestehet aus Bleyweiß und dem vierten Theil Ockergelb. Diese dienet zur Erhöhung des Lichts. Die zweyte Tinte bestehet aus einem Theil von dieser ersten Vermischung, wozu man noch ein wenig Zinnober hinzusetzet; zur vierten Tinte setzet man noch ein wenig Braunroth hinzu. Zur fünften, Braunroth ohne Zinnober vermischt, und zur sechsten noch mehreres Braunroth. Diese letztere Tinte dienet zu allen schattigten Theilen des Fleisches.

Marquisin. Ich sehe wohl ein, daß ihre erste Tinte der Grund zu den übrigen ist, und daß man weiter nichts nöthig hat, als diejenigen Farben hinzuzusetzen, welche Sie mir nennen. Es ist nichts leichters und einfachers, als diese Arbeit.

Hr. Vispre. Sie haben dieses sehr richtig bemerkt, Madame. Nun wollen wir auch diese vier Köpfe mit ihren Haaren und Augen auszieren. Der kleine Liebesgott aber könnte derselben am allerersten entbehren. Allein wenn wir ihn nun eine Binde vor die Augen machten, würde er alsdenn seine Mutter, welche er krönen will, auch finden können?

Marquisin. Hr. Vispre, Sie bringen auch überall einige Schattirungen von Galanterie an. Lassen Sie uns unsere Augen machen.

Hr. Vispre. Wenn man blonde Haare mahlt, so muß man auch allezeit blaue, große, lebhafte und durchdringende Augen machen, so wie wir sie bey der Venus anbringen wollen, und solche wie Sie haben. Untersuchen Sie sehr wohl, Madame, den Punkt des Lichts, und setzen Sie ein Pünktchen Weiß darauf, und auf die Augenbraunen etwas Schwarz. Den Umriß des Auges wollen wir mit einer braunen Tinte umziehen, und das übrige

Licht

Licht mit dieser blauen Farbe, welche aus einem kleinen Punkt Blau und Weiß bestehet. Auch den kleinen Liebesgott wollen wir blaue Augen machen, weil er seiner Mutter ähnlich ist.

Marquisin. Wir wollen die Augen blau mahlen, weil diese ihren großen Geschmack ausmachen; allein Sie haben braune Augen.

Hr. Vispre. Meine Augen, Madame, will ich bey dem Paris anbringen, sie sind dazu gemacht, um Bewunderung zu erregen. Er kann sich derselben bedienen, um den Apfel auszutheilen. Wir wollen ihm braune Haare machen, indem, wenn die Augen braun sind, die Haare auch braun seyn müssen. Wir wollen also ein braunes Auge mahlen, Madame; bemerken Sie den Punkt des Lichts und das Augenbraun, wie Sie es eben anjetzt bey den blauen Augen gemacht haben. Belegen Sie den Umriß des Auges mit einer braunen Tinte, und das übrige Licht mit einem Pünktgen Schwarz, welches mit der sechsten Tinte der Fleischfarbe, oder mit Braunroth vermischt ist.

Marquisin. Wollen wir auch dem Alten braune Augen machen?

Hr. Vispre. Ja, Madame, und wenn sie alle sehen können, so wolle wir die Haare machen, deren Farbe nach den Augen ausgetheilt werden muß.

Marquisin. Ich arbeite auch an meinem letzten Auge.

Hr. Vispre. Wir wollen uns also an die Haare machen. Die blonden werden mit einer Tinte gemacht, welche aus Bleyweiß und Ockergelb und einem kleinen Punkt Beinschwarz bestehet. Die Tinte der braunen Haare entstehet aus wenig Schwarz mit der sechsten Tinte der Fleischfarbe gebrochen. Was die weissen Haare betrift, welche wir als eine Ausnahme auf des Alten seinem Kopfe anbringen wollen, so wird selbige aus Bleyweiß und etwas Pfirschkernschwarz vermischt, und zur Schattirung derselben etwas weniger Weiß und etwas mehr Schwarz hinzugesetzt.

Es ist zu merken, Madame, daß die Tinte der weissen Haare auch zu gepuderten Haaren gebraucht werden kann.

Marquisin. Wenn Sie mir es auch nicht gesagt hätten, so würde ich es doch gerathen haben.

Hr. Vispre. Nun wollen wir den Alten vom Hals bis auf die Schultern ankleiden, weil uns das Gebüsche verhindert, seinen ganzen Körper auszumahlen. Wir wollen ihm das Hemde oben heraussstehend mahlen. Um die Farbe der Leinewand nachzuahmen, so muß man folgende drey Tinten mischen. Die erste bestehet aus Bleyweiß und etwas Blau; die zweyte aus Bleyweiß und sehr wenig Elfenbeinschwarz, und die dritte aus Bleyweiß mit dem achten Theil Elfenbeinschwarz und eben so viel gelben Ocker vermischt. Die erste von diesen Tinten, Madame, dienet zu den Erhöhungen, die zweyte zu den Halbtinten, und die dritte zu den Schatten.

Marquisin. Nun bin ich fertig mit meinem Hemde, ohne einen Stich daran gemacht zu haben.

Hr. Vispre. Jetzt wollen wir auf das Gewand übergehen, Madame.

Marquisin. Damit wollen wir bald fertig werden. Es ärgert mich nur, daß noch nicht alles vollkommen fertig ist.

Hr. Vispre. Das, was Sie den Gürtel des Paris nennen, ist zwar eine Kleinigkeit, allein das Gewand der Mutter der Liebe ist wichtiger. Wir können es doch nicht ganz ausmahlen, ob es gleich nur über ihre Lenden reicht, um die Blöße zu bedecken, indem sie es zu den Füßen ihres Richters geworfen hat, welcher den Grund davon vorher wissen muste, ehe er sein Urtheil aussprach. Das ist die Pflicht eines jeden unpartheyischen Richters, Madame.

Marquisin. Wollen Sie bald schweigen? Ich lache, aber mehr aus Unwillen.

Hr.

Hr. Vispre. Was wollen wir unserm Gewand für eine Farbe geben, Madame?

Marquisin. Es ist mir sehr gleichgültig, ob es ein rosenfarbnes oder von andrer Farbe ist; ich mag mir nicht einmahl die Mühe geben zu wählen.

Hr. Vispre. Und der Gürtel, Madame?

Marquisin. Wollen Sie eine Feuerfarbe machen, so will ich meinen Pinsel, so wie in jede andere Farbe eintunken.

Hr. Vispre. Unterdessen, da Sie sich noch darüber entschliessen, Madame, will ich Ihnen die Tinten der verschiedenen Gewänder, welche ich in der Mahlerey annehme, nennen und zusammensetzen. Finden Sie einige, welche Ihnen am besten gefallen, um sie auf ihren Kupferstich anzubringen, so haben Sie die Gütigkeit, mich anzuhalten. Uebrigens werden Sie davon einen doppelten Vortheil erhalten: theils daß sie ein wenig ausruhen, theils daß sie die Zusammensetzung der verschiedenen Tinten erlernen, deren man so oft benöthigtist, und deren Abänderung in einem Gemählde die schönste Wirkung hervorbringt.

Von den Gewändern überhaupt.

Die Draperie, oder die Kunst ein Gewand zu werfen, bestehet in der Vorstellung der Kleider, Teppiche, Leinewand und anderer Zeuge. Ihre Wirkung bestehet darin: daß sie dasjenige durchschimmern lassen, was sie bedecken, oder das Nackte ausdrücken. Die Kunst also ein Gewand zu mahlen, kommt darauf an, es wohl zu werfen und in Falten zu legen, in der mehr oder wenigern Anschliessung auf den Körper, und in dem Charakter, es mag nun in der Leichtigkeit bestehen, oder in der Bewegung in Rücksicht auf die Figuren, welche in Handlungen begriffen oder dem Wind ausgesetzt sind.

Zur ersten Tinte eines weissen Gewandes, kommt weiter nichts als Bleyweiß, welches blos zu den Erhöhungen dient. Zur zweiten setzt man ein wenig Elfenbeinschwarz hinzu; man braucht diese Farbe zu den Mitteltinten. Zur dritten Tinte vermischt man nur noch ein wenig mehr Elfenbeinschwarz, als in der zweyten geschieht. Diese letztere wird zu den Schatten gebraucht.

Merken Sie also, Madame, daß zu jedem Gewand allezeit drey Tinten erfordert werden, und daß von denen Tinten, welche Sie auf die linke Seite des Kupferstichs auftragen müssen, die erste allezeit zu den Lichtern gebraucht wird, die zweyte zu den Haupttinten, und die dritte zu den Schatten, nach der Ordnung, in welcher ich sie Ihnen zusammengesetzt habe.

Das Berlinerblau kann niemals rein und unvermischt zu Gewändern gebraucht werden.

Zur ersten Tinte muß man achtmal so viel Bleyweiß als Blau nehmen; zur zweyten Tinte ein Theil Blau und viermal so viel Bleyweiß. Zur dritten Tinte ein Theil Blau und zweymal so viel Bleyweiß.

Man muß allezeit den Anfang damit machen, daß man die erste Tinte zusammensetzt, aus welcher die übrigen entspringen. Das violette Gewand bestehet aus einem Theil Blau und vier Theilen Carmin oder Florentiner-Lack.

Die erstere Tinte bestehet aus einem Theil von dieser Grundfarbe, zu dieser setzt man viermal so viel Bleyweiß hinzu. Die zweyte Tinte wird aus einem Theil von dieser Grundfarbe, und zwey Theilen Bleyweiß vermischt, und zur dritten Tinte wird die Grundfarbe ganz allein gebraucht.

Ein Theil Berlinerblau und viermal soviel helles Schützgelb, geben ein sehr schönes Grün.

Den Unterschied und die Abänderung ihrer Farben können Sie dadurch herausbringen, je nachdem Sie mehr oder weniger Bleyweiß zu den mehr oder weniger erleuchte-

ten Theilen des Gewandes darunter mischen, und zu den Schatten bedienen sie sich allezeit der ersten Tinte.

Mit mehr oder weniger Schüttgelb oder Berlinerblau können Sie auch ein verschiedenes Grün hervorbringen.

Bleyweiß mit Weinrebenschwarz giebt Aschfarbe; mehr Bleyweiß zu den Lichtern und mehr Schwarz zu den Schatten.

Auripigmentum wird zum Golde gebraucht. Rauschgelb zu den Halbtinten, und Braunroth zu den dunkelsten Schatten.

Diese letztere Mischung von Farben, Madame, wollen wir uns zu Nutze machen, um den Zankapfel damit zu mahlen, ehe er der Venus ertheilt wurde.

Marquisin. Ich bin es zufrieden, und während daß wir ihn coloriren, so erzählen Sie mir doch, wie er in der Folge die Zerstörung der Stadt Troja nach sich ziehen konnte.

Hr. Vispre. Als Paris den Apfel der Venus überreicht hatte, als einen Vorzug für die Juno und Minerva, so hielt er sich bey dem Menelaus, einem Könige von Argos auf. Diesem entführte er seine Frau die Helena, eine Tochter des Jupiters und der Leda. Agamemnon, der König von Micen, und Bruder des Menelaus, marschirte also an der Spitze der Vornehmsten, und als das Oberhaupt einer vereinigten Armee von Griechen, um die Entführung zu rächen, nach Troja, es zu belagern. Hier hatte der Paris, ein Sohn des Priamus, welcher König von Troja war, seine Helena hingebracht. Juno erzürnte wider den Paris, weil er sie für nicht so schön als die Venus gehalten. Da er ihr also nicht den Apfel gegeben hatte, so nahm sie Theil an diesem Streit, und wendete sich auf die Seite der Griechen; Venus aber, aus Wohlwollen gegen den Paris, auf die Seite der Trojaner. Diese beyden Göttinnen verwickelten nach und nach alle übrigen Götter, theils für, theils wider Troja. Endlich

behielt der Zorn der Juno die Oberhand, und Troja wurde nach einer zehnjährigen Belagerung von den Griechen verbrannt.

Marquisin. Und was wurde endlich aus der Helena?

Hr. Vispre. Als Paris während der Belagerung von dem Pyrrhus, einem Sohne des Achilles, umgebracht wurde, welcher einer von den vornehmsten Helden der griechischen Armee war, so verheyrathete sich die Helena mit dem Deiphobus, einem Bruder des Paris, und dieser Deiphobus wurde zuletzt von dem Menelaus ermordet, welcher also seine Frau wieder bekam.

Marquisin. Hat man denn damals so viel Redens von dieser Frau gemacht?

Hr. Vispre. Allerdings, Madame, weil sie beynahe schon seit dreytausend Jahren todt ist, und man spricht noch jetzt von ihr. Allein wenn Ihnen gefällig ist, so wollen wir unsre Gewänder wieder vornehmen.

Zum silberfarbnen Gewand nimmt man sehr wenig Blau mit Bleyweiß vermischt, und zwar zu den Lichtern; zu den Halbtinten etwas Weinrebenschwarz und Bleyweiß, und zu den Schatten noch mehreres Schwarz.

Zu gelben Kleidern braucht man zur ersten Tinte gelben Ocker, und zur zweyten dunkeln Ocker.

Unter allen diesen verschiednen Farben der Gewänder sind Sie noch bey keiner stehen geblieben, Madame, um die Kleidung der Venus damit zu mahlen. Indessen habe ich nicht mehr als noch drey zu nennen.

Marquisin. Ich habe es Ihnen wohl gesagt, daß ich mir keine einzige darunter wählen würde. Die erste Farbe, die Sie mir nur nennen werden, wollen wir gebrauchen, und mit derjenigen, welche auf diese folgen wird, wollen wir den Gürtel ausmahlen.

Hr. Vispre. Madame, die erste Tinte wird aus Bleyweiß und dem vierten Theil Carmin vermischt. Zur zweyten

Tinte

Tinte setze ich weniger Bleyweiß und mehr Carmin hinzu; und zur dritten Tinte brauche ich den Carmin ganz allein.

Marquisin. Unser Gewand bekommt nunmehr ein Ansehen.

Hr. Vispre. Sie verstehen es schon so gut Madame, als der Meister. Wenn Sie einmal einen zweyten Kupferstich vornehmen, so brauche ich Ihnen nichts mehr zu zeigen.

Marquisin. Ey! was das für ein Unternehmen ist, wir mahlen gar mit Rosen- und Feuerfarbe, just weil ich Ihnen gesagt habe, daß ich diese Farben nicht haben wollte.

Hr. Vispre. Ich hatte nicht mehr, Madame, als diese beyden Farben nächst der Purpurfarbe zu nennen. Ich habe sie Ihnen blos um deswillen nach den übrigen gesagt, damit Sie sich unter denen erstern solche aussuchen solten, welche Ihnen am besten gefielen.

Marquisin. Sie sind doch unbegreiflich schalkhaft. Wohlan, lassen Sie uns ihre Feuerfarbe sehen.

Hr. Vispre. Um die Feuerfarbe zu geben, womit wir den Gürtel des Paris ausmahlen wollen, so werde ich halb Zinnober und halb Florentinerlack vermischen. Diese Tinte will ich besonders setzen, weil sie zur Grundfarbe der drey übrigen Tinten dienen soll.

Erste Tinte: ein Theilgen von dieser Grundfarbe, und vier Theile Bleyweiß dazu vermischt: zweyte Tinte, eben diese Grundfarbe, zu welcher man weniger Bleyweiß hinzu setzt. Die dritte Tinte bestehet aus der Grundfarbe ganz allein, nemlich halb Zinnober und halb Florentinerlack.

Die Purpurfarbe bestehet in folgenden: Erste Tinte: ein Theil Florentinerlack und vier Theile Bleyweiß; zweyte Tinte, aus Florentinerlack und weniger Bleyweiß; dritte Tinte, aus blossem Florentinerlack.

Ueber die vier Farben, Madame, Gelb, Rosen-Feuer- und Purpurfarbe, habe ich Ihnen noch eine Anmerkung mitzutheilen: Wenn in denen Gewändern, welche man mit einer von diesen vier Farben macht, starke Schatten vorkommen, so ist es nothwendig, daß man bloße Striche von Braunroth darauf macht, indem man die Lagen bemerkt, wo der Schatten ist, und sich sehr wohl hütet, sie damit zu durchschneiden. Ich empfehle Ihnen besonders das Braunroth, weil diese Farbe das Graue des Kupferstichs unterdrückt, und mit diesen vier Farben in Verbindung stehet.

Marquisin. Ich werde kein Wort vergessen, von dem, was Sie mir sagen. Womit werden Sie mich nun beschäftigen?

Hr. Vispre. Jetzt wollen wir gleich und ohne Aufenthalt das übrige machen, was noch von der Ausmahlung des Kupferstichs übrig geblieben ist. Wir wollen mit den Weintrauben den Anfang machen. Um mehrerer Abwechselung willen, wollen wir schwarze und weisse mahlen. Machen Sie sich dazu geschickt, Madame.

Die schwarzen Weintrauben werden mit Florentinerlack und zweymal so viel Berlinerblau gemacht. Bemerken Sie auf jeder Beere den Blick mit einem weissen Punkt, und machen Sie selbige ein wenig röthlich, indem sie etwas Zinnober in die Tinte mischen.

Marquisin. Wenn dieses nicht meine eigene Arbeit wäre, so würde ich sagen, daß diese Weinbeeren vollkommen gut gemahlt sind.

Hr. Vispre. Es ist allerdings erlaubt, Madame, sich selbst zu beurtheilen. Unsere weissen Weintrauben wollen wir aus Bleyweiß und ein wenig gelben Ocker mischen, und etwas Blau noch hinzusetzen. Die höchsten Lichter bemerken wir mit einem Punkt von reinem Weiß, und die Wiederscheine mit ein wenig mehr Gelb in die Tinte gemischt.

Mar-

Marquisin. Ich bin mit mir sehr wohl zufrieden. Fasse Muth meine kleine Eigenliebe!

Hr. Vispre. Sie findet sehr wohl statt, Madame, wenn man seine Sache so gut macht, als Sie. Wir wollen nunmehr an der Landschaft arbeiten. Man muß in diesem Theil eine große Verschiedenheit der Farben anbringen. Diese dicken und starken Bäume dürfen wir nicht alle mit einerley Grün machen. Die lichtesten Blätter wollen wir mit einer Tinte machen, welche aus einem Theil Berlinerblau und vier Theilen Auripigment zusammengesetzt ist; andere wollen wir mit einer Tinte mahlen, welche aus einem Theil Berlinerblau und zweymal so viel hellen Schüttgelb bestehet; hiermit wollen wir auch das Gebüsche mahlen, worinn sich der Alte versteckt hat. Wir wollen auch noch einige verwelkte Blätter coloriren, und zu diesem Endzweck wollen wir die schattigsten wählen. Die Tinte, womit wir sie anlegen können, kann aus gelben Ocker und etwas Braunroth gemischt werden. Sie sehen, Madame, daß unser Kupferstich nach und nach die Gestalt eines Gemähldes an sich nimmt.

Marquisin. Wir wollen fortfahren, mein Herr, ich brenne vor Begierde die ganze Verwandlung zu sehen.

Hr. Vispre. Ehe wir die Höhe unserer Bäume und ihre Blätter mit dem verschiedenen Grün belegen, so müssen wir zuerst ihre Stämme und Zweige ausmahlen. Nachher mahlen wir den Himmel, die Wolken und den Horizont, weil der Himmel, welcher durch die Blätter durchschimmert, eher gemahlt werden muß, als die Blätter, welche man nur mit der Spitze des Pinsels zuspitzet.

Die Farbe, womit man die Stämme der Bäume mahlet, bestehet aus Rauschgelb und hellen Ocker, und zwar zu den lichtesten Stellen; zu den Schatten muß man einige Schattirungen von dunkeln Ocker, nnd eben so viel Blau nehmen.

Die Farbe zum klaren Himmel, vermische ich aus Berlinerblau, und viermal so viel Bleyweiß.

Die Tinte, welche den Horizont ausmacht, wird aus Weiß, ein wenig Zinnober und einem Punkt Ockergelb vermischt.

Die Farbe zum Wolken entstehet aus Bleyweiß und sehr wenig hellen Ocker.

Madame, Sie schattiren und erleuchten ihren Himmel vollkommen gut.

Marquisin. Ey, mein Herr! loben Sie mich nicht so sehr, ich bin von selbst dazu geneigt, meine Arbeit zu lieben. Wir werden also wohl ohnstreitig anjetzt die Bäume fortmahlen.

Hr. Vispre. Ja, Madame, coloriren Sie die Blätter mit einigen von den vorhergehenden Tinten, andere aber mit dieser neuen Tinte, welche aus einem Theil Berlinerblau und zwey Theilen hellen Ocker bestehet. Die Bäume in der Entfernung müssen noch mit einer ganz andern Tinte gemacht werden, welche ich aus Weiß, Blau, und sehr wenig Gelb mische.

Marquisin. Ermüden sie sich nur nicht, mein Herr; denn sie müssen viel mehr sprechen, als ich. Ich werde Ihnen auch für ihre Gefälligkeit sehr verbunden seyn.

Hr. Vispre. Ich erkenne die Aufmerksamkeit, womit sie ihren unterthänigen Diener beehrt haben, mit dem grössesten Dank.

Lassen Sie uns jetzt die Gebürge erhöhen, welche sich in der Entfernung verlieren. Man muß sie hellblau mahlen, indem man einen Punkt feinen Lack mit genugsamen Bleyweiß vermischt. Da sich hier zwey Berge berühren, so muß man einen abändern, Madame, und mit einer bleyfarbnen Tinte anlegen.

Marquisin. Wenn man einmal seinen Kupferstich zubereiten, und die Zusammensetzung der Tinten weiß, so bedeutet das übrige nichts.

Hr. Vispre. Sie wollten es ja nicht glauben, da ich Ihnen sagte, Sie sollten in drey Stunden im Stande seyn, ein solches Gemählde zu verfertigen, wie ich Ihnen zeigte, und Sie werden auch nicht mehr Zeit darauf verwenden, wenn Sie eines machen, welches mit mehrern Gegenständen und Kleinigkeiten versehen ist.

Marquisin. Es ist wahr, wenn ich es nicht selbst gesehen und gemahlt hätte, so würde ich es in Wahrheit nicht geglaubt haben.

Hr. Vispre. Ist es Ihnen gefällig, Madame, so wollen wir an diesem Stück der Baukunst arbeiten, wie auch an der ländlichen Hütte, welche mit Stroh bedeckt ist, und die Wohnung unseres Alten zu seyn scheint. Die Tinten zu Gebäuden und Steinen erfordern zu den Erhöhungen, Weiß mit ein wenig Blau vermischt, und zu den Schatten etwas Schwarz und Blau, nebst sehr wenig rothen Ocker oder Bolus.

Die Farbe des Strohdaches ahmet man mit hellem Ocker und Bleyweiß nach, welche ohngefähr zu gleichen Theilen vermischt werden. Das Stroh wird mit dunklen Ocker, vermischt mit Bleyweiß, angelegt. Das Holz zur Hütte des Alten, kann man in den Erhöhungen mit hellen Ocker machen, und in den Schatten mit Braun und wenig Schwarz vermischt. Eben diese Tinte können sie auch zum Bretterwerk gebrauchen.

Vergessen Sie nicht, Madame, daß diese verschiedenen Tinten, deren Zusammensetzung ich Ihnen gegeben habe, indem wir einen jeden Gegenstand unsers Kupferstichs damit ausgemahlt, Ihnen eben den Nutzen leisten werden, auch bey solchen Gegenständen, welche sich in den Kupferstichen befinden, welche Sie in der Folge ausmahlen wollen. Wenn auch die natürliche Farbe nicht ganz und gar mit

diesen einerley seyn sollte, so werden Sie doch von selbst ihren Endzweck erreichen, indem sie entweder weniger Schatten machen, oder dunkler coloriren. Durch Hülfe der Ausübung, als die Lehrmeisterinn aller Künste werden Sie auch von selbst die Verhältnisse und Verwandschaften der Farben unter einander kennen lernen. Aus diesem Grunde der Aenlichkeit der Farben wollen wir anjetzt zum Exempel den Palmzweig des Liebesgottes mit derjenigen Tinte coloriren, welche wir bey den verwelkten Blättern gebraucht haben, und die Myrthenkrone mit der zweyten Tinte, womit wir die Blätter gemacht haben.

Marquisin. Ich bilde mir nunmehro ein, daß die Zusammensetzung der Farben mit Verstand geschehen müsse. Uebrigens werde ich Versuche machen, und dadurch werde ich mich immer fester setzen, daß ich nicht so leicht fehle.

Hr. Vispre. Nun sind wir bis auf unsern Fluß gekommen, Madame, dessen Wasser ruhig, klar und helle seyn muß. Um deßwillen müssen wir uns dieser grünlichen Tinte bedienen, welche aus Bleyweiß, ein wenig Blau, und etwas hellen Schüttgelb zusammengesetzt ist. Wenn das Wasser hin und her beweget wird, so müste man es weißlicht figuriren, mit etwas Bleyweiß und ein wenig grüner Erde; und wenn man eben dieses Wasser in der Entfernung machen müste, so müste es sehr hell gemacht werden, indem man es mit der Farbe des Himmels anlegt, mit mehrerm Weiß vermischt, und etwas weniges Blau hinzusetzt.

Marquisin. Wir sind nun endlich bis auf unsern letztern Gegenstand gekommen, wenigstens sehe ich anjetzt nichts mehr zu mahlen, als die Gründe.

Hr. Vispre. Es ist wahr, Madame, daß uns weiter nichts übrig ist, als die Gründe zu coloriren, um unsere Kupferstiche völlig in Gemählde zu verwandeln. Die Tinte, um die Gründe damit anzulegen, wird aus dunklen Ocker gemacht, etwas Braunroth und Bleyweiß.

Wäh-

Während, daß wir daran mahlen, Madame, so gebe ich Ihnen noch die allgemeine Erinnerung, für alle Kupferstiche, welche Sie ausmahlen wollen: wenn die Gründe sehr schattigt sind, so muß man sie mit Braunroth anlegen, um damit die graue Farbe des Kupferstichs zu vertilgen.

Es giebt noch einige andere Tinten, deren Vermischung ich Ihnen nicht gegeben habe, weil sie nicht bey unsern Kupferstich vorkommen konnten, wie z. E. die Farbe für die Kieselsteine, welche aus Bleyweiß, dunklen Ocker, und sehr wenig Weinrebenschwarz bestehet; die Stahlfarbe, welche aus Berlinerblau und zweymal soviel Rebenschwarz gemischt wird, zu deren Erhöhungen aber das Bleyweiß ganz allein genommen wird. Die Kupferfarbe entstehet aus Bleyweiß und Braunroth, und so giebt es noch verschiedene andere Tinten Madame, welche sie durch die Uebung leicht und ohne Lehrmeister lernen werden, indem Sie sich jederzeit daran erinnern, daß die verschiedenen Grade der Tinten aus dem mehr oder weniger Weiß entspringen, je nachdem man die Theile mehr oder weniger erleuchtet machen muß. Nehmen Sie anjetzt gleich ihr Glas von dem Pult, Madame, und besehen Sie ihre Arbeit auf der rechten Seite des Glases.

Marquisin. Das Gemählde soll ich gemacht haben! Wenn ich es mich unterstehen dürfte, so wollte ich sagen, daß es eben so schön ist, als ihres.

Hr. Vispre. Sie würden die Wahrheit sagen, Madame. Merken Sie wohl, daß die Zurückweichung der Tinten gehörig in die Augen fällt, weil Ihr Gemählde, welches Sie auf der rechten Seite des Glases besehen, wie es seyn muß, die Erhöhungen der Mahlerey hat, welche sonst auf Halbschatten und Schatten gelegt werden.

Marquisin. Dieses bewundere ich mit sehr vielen Vergnügen. Gewiß mein Gemählde ist eben so gut als Miniaturmahlerey, es giebt eben so viel Glanz als das

schönste Pastelgemählde. Sie sehen wie ich in einer Art von Anbetung davorstehe. Sie müssen diese Schwachheit der Mutter gegen ihr erstes Kind mit Nachsicht beurtheilen.

Hr. Vispre. Lieben Sie es, Madame; Sie haben daran gelernt, und es ist ihr Meisterstück und Lehrmeister geworden. Ich habe eine Mahlerin aus Ihnen gemacht, und habe nunmehr keine Schülerin mehr. Ueben Sie sich in der Mahlerey, Madame; sie verdient es allerdings, daß Sie sich damit beschäftigen; es ist eine edle, eine vortrefliche Kunst. Die Griechen verboten ihren Sclaven bey Lebensstrafe sich auf diese Kunst zu legen. Ein Frauenzimmer, das wie Sie mit einem freyen und feinen Verstand geziert ist, braucht weiter nichts um darin glücklich fortzukommen, als Umgang mit Künstlern; hierdurch gelangen sie zum Besitz der Meisterhand; Sie haben die Geschichte der Mahlerey, ihre Erklärung und Theile. Sie kennen die Farben und setzen die Tinten zusammen; sie wenden solche nach den Gesetzen der Perspectiv an, Sie schattiren und schwächen sie durch die Einfälle des Lichts und Schattens; Sie können die verschiedenen Lichter sowohl des leuchtenten Körpers als der erleuchteten Gegenstände angeben; Sie kennen die Widerscheine und dunkelsten Schatten; Sie machen die Entfernungen und Aussichten nach der Stellung des Zuschauers oder der aufgestellten Gegenstände angeben; durch eben diesen Umgang haben Sie erlernt, Madame, wodurch dieser Nachdruck, diese Dreistigkeit, diese Annehmlichkeit und Kostbarkeit, welche sich in den Gemählden befindet, hervorgebracht wird.

Marquisin. Ich erkenne den ganzen Werth ihres Geschenks. Meine Erkenntlichkeit kann nicht weiter gehen, als bis sie mich Ihnen noch mehr verbindlich gemacht haben. Ich werde es aber nicht ehe sagen, als bis Sie versprechen, daß sie mir es nicht abschlagen wollen.

Hr. Vispre. Befehlen Sie nur, Madame, ich werde Ihnen gewiß gehorsam seyn.

Marquisin. Sie versprechen mir es also? Aber haben Sie auch ein gutes Gedächtniß?

Hr. Vispre. Ein sehr gutes, Madame.

Marquisin. Nun können Sie sich nicht mehr von ihrem Versp echen los machen. Wenn Sie wollen, daß ich die Früchte ihres Unterrichts ganz genieſſen soll, so müssen Sie mir alles aufs Papier setzen, was wir heute mit einander gesprochen haben, ohne das geringste auszulassen; keine Redensart, kein Wort darf fehlen, wenn es möglich ist. Durch dieses Mittel werde ich Sie jederzeit bey mir haben, wenn ich mich mit der Mahlerey beschäftigen will.

Hr. Vispre. Was verlangen Sie Madame?

Marquisin. Wuste ich es nicht zum voraus, daß ich würde abschlägliche Antwort bekommen?

Hr. Vispre. Keinesweges, Madame, sondern ich werde Ihnen Gehorsam leisten. Allein verzeihen Sie mir auch meine Fehler bey denjenigen Stellen, wo Sie sehen, daß mein Gedächtniß gefehlet hat, um mich ihrer Ausdrücke zu bedienen, und erinnern Sie sich dabey, daß der Mahler den Pinsel besser als die Feder führet.

Marquisin. Ich bin mit allem zufrieden. Wir wollen uns anjetzt ein wenig erholen.

Hr. Vispre. Ich habe diesen Abend noch einer jungen Wittwe dieses Gemählde versprochen. Diese Schuldigkeit also es ihr zu überbringen, erlaubt mir nicht länger, Madame, die Ehre ihrer Gesellschaft zu nutzen.

Marquisin. Das ist doch gar nicht hübsch. Gehen Sie also und trösten Sie ihre Wittwe, weil ich sie nicht länger abhalten kann. Wenn kommen Sie wieder nach Paris zurück?

Hr. Vispre. Morgen Madam.

Marquisin. Sie werden mir einen Gefallen erzeigen, wenn Sie mir eine kleine Sammlung von Kupferstichen,

Glas, Farben, und alle dem, was Sie für mich zum Mahlen nöthig erachten, mitbringen, und sobald als möglich überschicken.

Hr. Vispre. Dis soll meine erste Sorge seyn, wenn ich wieder komme, Madame. Erlauben Sie, daß ich von Ihnen Abschied nehme, Madame.

Marquisin. Man muß also das wohl gehen lassen, was man nicht bey sich behalten kann. In der That, beynahe hätte ich vergessen zu fragen, wo Sie sich aufhalten?

Hr. Vispre. Madame, ich wohne in der Bergstrasse, nahe bey dem italienischen Comödienhause, gegen der Französischen Kirche über, in dem Huthmacher Hause.

Marquisin. Leben Sie wohl, mein Herr, ich werde Sie in meine Schreibtafel schreiben.

Glas, Farben, und alle dem, was Sie für mich zum Mahlen nöthig erachten, mitbringen, und sobald als möglich überschicken.

Hr. Vispre. Dis soll meine erste Sorge seyn, wenn ich wieder komme, Madame. Erlauben Sie, daß ich von Ihnen Abschied nehme, Madame.

Marquisin. Man muß also das wohl gehen lassen, was man nicht bey sich behalten kann. In der That, beynahe hätte ich vergessen zu fragen, wo Sie sich aufhalten?

Hr. Vispre. Madame, ich wohne in der Bergstrasse, nahe bey dem italienischen Comödienhause, gegen der Französischen Kirche über, in dem Huthmacher Hause.

Marquisin. Leben Sie wohl, mein Herr, ich werde Sie in meine Schreibtafel schreiben.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Prange, Christian Friedrich

Die Schule der Mahlerey mit zwey illuminirten Kupfertafeln

Halle 1782

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- H 1799
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11252516-1
VD18 10680705-003